



Universidad de Sevilla

Facultad de Comunicación

Departamento de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Literatura

**El problema del límite en la <<narrativa sensacional de
suspense>>. El caso de *El complot mongol*, *Noviembre
sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de
agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia***

TESIS PARA OBTENER EL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA POR

Jafet Israel Lara

DIRIGIDO POR

Dra. María Elena Barroso Villar

Sevilla, 2011

וַיֵּשֶׁב לָהּ וַיִּשְׁתַּחֲוֶה לְקִרְאָתָהּ הַמֶּלֶךְ וַיִּקָּם עַל־אֲדֹנָיָהּוּ לְדַבָּר־לוֹ שְׁלֵמָה אֶל־הַמֶּלֶךְ בַּת־שֹׁבַע וַתָּבֵא
לִימִינוֹ: וַתֵּשֶׁב הַמֶּלֶךְ לְאִם כָּסָא וַיִּשֶׂם עַל־כָּסָאוֹ

A mí madre

“Sedit qui timuit ne non succederet”

Horacio

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a mi madre, Marina, porque desde pequeño me inculcó el amor al noble arte de la <<lectura>> y la investigación, apoyándome en cada una de mis elecciones. Sin ella hubiera sido imposible llegar hasta aquí. De igual modo, quiero agradecer a mi novia, Marisa, por su amor y comprensión en el tiempo que llevamos juntos y por ser siempre <<mi primera lectora>>.

Asimismo quiero expresar mi profundo agradecimiento a varias personas cuya ayuda fue fundamental en este proceso. A mi directora de tesis, la Dra. María Elena Barroso Villar, por su amistad, infinita paciencia, sabiduría y sus invaluable consejos.

A mi amiga Caroline Cunill por proporcionarme importante material bibliográfico. A la Dra. Eva Robustillo por su valiosa ayuda en la investigación historiográfica de la narrativa policíaca francesa. A José Juan Galey por asesorarme en aspectos informáticos y por el diseño gráfico. A Asun por el apoyo en el área informática.

Finalmente quiero agradecer a mis amigas, Analía y Espe, por haberme acompañado y apoyado en los años del <<doctorado>>.

Índice

Introducción	9
Capítulo 1. Breve historia de lo criminal, policíaco, el espionaje	
y el <i>thriller</i>	24
1. Breve historia	26
1.1. La narrativa criminal	27
1.1.1. Etapa clásica preliminar: escuelas anglosajona y francesa	27
1.1.2. Etapa clásica crepuscular: escuelas anglosajona y francesa	31
1.1.3. Etapa moderna: el <<realismo <i>noir</i> norteamericano>>	32
1.1.4. Etapa moderna: el <<post-realismo <i>noir</i> norteamericano>> y los nuevos desafíos	35
1.1.5. Etapa moderna: <i>la Série noire</i> y el <i>polar</i> francés	36
1.1.6. Etapa postmoderna, el <i>neopolar</i> francés: la ruptura de la frontera intergenérica	40
1.1.7. Etapa postmoderna: asesinos seriales y narcotraficantes	42
1.2. La narrativa policíaca	44
1.2.1. Etapa clásica anglosajona y francesa	45
1.2.2. Etapa moderna: <<realismo <i>noir</i> norteamericano>>	50
1.2.3. Etapa moderna francesa: el <i>polar</i> y el paso a la postmodernidad	54
1.2.4. Etapa postmoderna anglosajona: los nuevos policías	57
1.2.5. Un nuevo panorama	59
1.3. La narrativa de espionaje	60
1.3.1. Los primeros años: el nacimiento del espionaje	60
1.3.2. El realismo en el espionaje	63
1.3.3. El espionaje en la guerra fría: fantasía y realismo	65
1.4. El <i>thriller</i>	68
1.5. La narrativa <<sensacional de <i>suspense</i> >> en España	70
1.6. La narrativa <<sensacional de <i>suspense</i> >> en México	76

Capítulo 2. Teorías pragmático-hermenéuticas en el estudio del problema del límite del <<sensacional de <i>suspense</i>>>	83
1. Las fronteras de la Literatura	85
2. Pragmática-hermenéutica	90
2.1. La pragmática	90
2.1.1. Componentes pragmáticos y narrativa <<sensacional de <i>suspense</i> >>	93
2.2. El giro hermenéutico	112
2.2.1. Bases fenomenológicas	113
2.2.2. La hermenéutica fenomenológica en el problema del límite y en las fluctuaciones tipológicas de lo <<sensacional de <i>suspense</i> >>	115

Capítulo 3. El discurso en el problema del límite de la narrativa <<sensacional de <i>suspense</i>>>	145
1. Claves discursivas en <i>El complot mongol</i> , <i>Noviembre sin violetas</i> , <i>Plenilunio</i> , <i>Deudas pendientes</i> , <i>Ojos de agua</i> , <i>El baile ha terminado</i> y <i>La soledad de Patricia</i>	146
1.1. Cuestiones previas: nociones y problemas conceptuales	147
1.1.1. Aspecto o focalización	151
1.1.2. La modalidad	155
1.1.3. Voz narrativa y los tiempos de la narración	159
1.1.4. Niveles de narración	162
1.1.5. Tiempo y relato	167
1.2. Elementos tipológicos del <<sensacional de <i>suspense</i> >>	175
1.2.1. Los personajes en la narrativa <<sensacional de <i>suspense</i> >>	177
1.2.1.1. El criminal	178
1.2.1.2. El investigador	184
1.2.1.3. La víctima	189
1.2.1.4. Los sospechosos y los testigos	194
1.2.2. El crimen	199
1.2.3. Móviles y formas del crimen	203
1.2.4. La investigación	207
1.2.5. El espacio	210

Capítulo 4. La creación literaria: los mundos posibles	217
1. La creación ficcional y los mundos posibles	219
2. La semántica de los mundos posibles	223
2.1. Ontología del mundo ficcional	225
2.2. Ilimitación y diversidad de los mundos ficcionales	228
2.3. Tautología de los mundos ficcionales	230
2.4. Carencia de información de los mundos ficcionales	232
2.5. Macro-estructuras heterogéneas ficcionales	234
3. Dos teorías de mundos posibles: Albaladejo y Doležel	237
Capítulo 5. El género en las fluctuaciones limítrofes de la literatura	
<<sensacional de <i>suspense</i>>>	280
1. Teorías literarias del género	284
1.1 Definiciones y clasificaciones del género	284
1.2 Conceptualizaciones en torno al <<realismo <i>noir</i> >>, la novela negra y la literatura <<sensacional de <i>suspense</i> >>	291
1.3 Las fronteras genéricas en el <<sensacional de <i>suspense</i> >>	296
1.4 La teoría de Spang y los procesos comunicacionales de Schaeffer	311
Conclusiones	340
Bibliografía	351

Introducción

Invariablemente, y aunque no haya sido su propósito, en muchas ocasiones, en distintos estudios que hay sobre narrativa criminal, policíaca, el espionaje y el *thriller* se observa un hecho innegable: una confusión teórica sobre lo que son estas cuatro literaturas. Esto ha derivado en una prolongada discusión que no ha ayudado a disipar dicha confusión, sino todo lo contrario, la ha acentuado. Como bien apunta Rodríguez Joulia Saint Cyr (1970: 9) gran parte de los críticos y teóricos reúnen bajo la denominación de <<policíaco>> una serie de géneros y subgéneros que no corresponden a él. De ahí que dentro de la literatura hispanoamericana se considere novelas policíaca a *Ensayo de un crimen* (1943-1944) de Rodolfo Usigli, *El túnel* (1948) de Ernesto Sábato, *Yo maté a Kennedy* (1972) de Manuel Vázquez Montalbán, *La cabeza de la hidra* (1978) de Carlos Fuentes o *Linda 67: historia de un crimen* (1995) de Fernando del Paso, cuando ninguna de ellas lo es. Pero ¿por qué se da esta situación de confusión?

Este conjunto de textos, junto a otros más, poseen un gran intercambio de tipologías discursivo-textuales criminales, policíacas, de espionaje y del *thriller* traspasando las fronteras de estas cuatro literaturas y provocando la ruptura del límite entre lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller*, lo que, finalmente, lleva a toda una serie de confusiones y dudas: si un texto tiene como investigador a un criminal ¿es policíaco?

Es indudable que la confusión entre estas cuatro narrativas tiene causas que van más allá de una lectura inadecuada por parte de los lectores: el problema se encuentra a un nivel profundo, en la enorme dificultad por delimitar las fronteras genéricas de ellos y de analizar debidamente las fluctuaciones de los elementos genéricos de cada una. Por tanto, se abre la posibilidad de estudiar el problema del límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. Sin embargo, ¿es necesario un estudio de este problema?

El problema de la ruptura de las fronteras de las literaturas criminal, policíaca, de espionaje y *thriller* ha sido estudiado de manera secundaria y casi desapercibida, ya que el denominado <<género policíaco>> ha <<monopolizado>> buena parte de los estudios como podemos ver a continuación “The Art of the Detective Story” (1924) de Austin Freeman, *Le détective novel, et l'influence de la pensée scientifique* (1929) de Régis Messac, *Le roman policier*

(1941) Roger Caillois, *The Art of the Mystery Story* (1946) de Howard Haycraft, *Petite histoire du roman policier* (1956) de Fereydoun Hoveyda, *Breve storia del romanzo poliziesco* (1962) de Alberto del Monte, *Le roman policier* (1964) de Thomas Narcejac y Pierre Boileau, “Typology du roman policier” (1966) de Tzvetan Todorov, *The Pursuit of Crime* (1981) de Dennis Porter o *Histoire du roman policier* (1996) de Jean Bourdier, entre muchos otros. Mientras tanto, en lengua española se observan trabajos como “Leyes de la narración policial” (1933) y “Los laberintos policiales y Chesterton” (1935) de Jorge Luis Borges, *Ensayo sobre la novela policial* (1947), el prólogo a *Los mejores cuentos policiales mexicanos* (1955) y “Qué es lo policíaco en la narrativa” (1987) de María Elvira Bermúdez, *Biografía de la novela policíaca* (1956) de Juan José Mira, *La novela policíaca: síntesis a través de sus autores, sus personajes y sus obras* (1973) de César E. Díaz, *De la novela policíaca a la novela negra* (1986) y *La novela policíaca en España* (1993) de Salvador Vázquez de Parga, *La novela policíaca actual* (1990) de Carmen García Pardo, *La novela criminal española* (1991) de José Valles Calatrava, así como su prólogo “La novela criminal” que realizó Sánchez Trigueros, *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica* (1994) de José T. Colmeiro, *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto* (1997) de Joan Ramón Resina, *Los héroes de la novela policíaca* (2006) de Sergi Echaburu Soler o *Poética del relato policíaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler* (2006) de Iván Martín Cerezo, entre otros.

Sin embargo, es posible apreciar investigaciones sobre lo criminal, el espionaje y el *thriller*: *La novela de intriga* (1970) de Carlos Rodríguez Joulia St.- Cyr, *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crimen Novel* (1972) de Julian Symons, *Thrillers, la novela de misterio* (1978) de Jerry Palmer, *Le Roman d'espionnage* (1983) de Gabriel Veraldi, *Panorama du roman d'espionnage contemporain* (1986) de Jean-Paul Schweighaeuser, *Diccionario de la novela negra norteamericana* (1986) y *La novela negra* (1986) de Javier Coma, *The literature of crime and detection: an illustrated history from antiquity to the present* (1988) de Waltraud Woeller y Bruce Cassiday o *La novela de espías y los espías de novela* (1991) de Juan Antonio de Blas.

Ahora bien, ya sea en lo criminal, policíaco, espionaje o *thriller* una gran parte de estas investigaciones se orientan a revisiones historiográficas –sobre todo de lo policíaco– e intentos por definir estas literaturas. Si bien, es cierto que en algunos de ellas existen análisis socio-críticos, semánticos y pragmáticos, sin olvidar algunos hermenéuticos, intertextuales o paratextuales.

Realmente son pocos los estudios, y algunos muy desconocidos, respecto a las continuas fluctuaciones de elementos entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. Su evolución ha propiciado que los límites establecidos en ellos se hayan ido desdibujando, en gran medida por el <<realismo *noir* norteamericano>>, el *polar* y <<*neopolar* francés>> y por disrupciones entre las cuatro narrativas que ha llevado a la aparición de vertientes como la literatura policíaca metafísica, la narrativa psicológica crimino-policíaca¹, el nuevo realismo socio-crítico criminal o policíaco, el *thriller* político o la nueva narrativa de espionaje, pero también por narrativas nacionales como la alemana, la escandinava, la italiana, la española, la japonesa, la mexicana, la argentina, entre muchas otras, las cuales han aportado o variado los elementos de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* a tal punto que difícilmente se percibe una marca divisoria clara y precisa entre ellos cuatro.

El hecho concreto es que con estas nuevas vertientes en lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, los distintos elementos discursivo-textuales que los componen van a transitar libremente entre uno y otro género, violando continuamente la <<frontera genérica>> entre ellos. El enigma ya no se referirá exclusivamente a quién era el asesino o si el espía/agente secreto podría trastocar los planes del enemigo. Las motivaciones psicológicas, la crítica social, lo fantástico o la metafísica influirán notablemente en ellos.

Ahora bien, el propósito de esta investigación se centra en varios **objetivos**. **Primero**, un estudio que incluya lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller* dentro de un concepto que hemos denominado <<narrativa sensacional de *suspense*>>, aunque este esfuerzo no es el primero que se realiza.

Ya en el 1970, Carlos Rodríguez Joulia St.- Cyr lo había intentado con *La novela de intriga*, un estudio de lo policíaco, lo criminal, el espionaje y el misterio, en el cual el propio investigador deja ver un hecho indiscutible: la confusión en torno a qué es lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el misterio, y la cercanía que hay entre estas cuatro narrativas. Sin embargo, Rodríguez Joulia St.- Cyr se concentra de manera exclusiva en buscar los orígenes literarios, así como su desarrollo a nivel histórico. Dos años más tarde, el británico Julian Symons en *Bloody Murder* realiza interesantes apuntes y acotaciones en torno a lo que llama <<*sensational literature*>> y que engloba a textos con “violent ends in a sensational way” Symons (1992: 4) y en el que encontramos textos criminales, policíacos, de espionaje y

¹ Denominación creada por el autor.

thrillers, así como nuevos híbridos literarios². Desgraciadamente, Symons no lo estudió con mayor detalle. Hay que precisar que son los estudios de este investigador y autor británico los que sirven como punto de arranque de este estudio.

El diseño y empleo de un término como <<narrativa sensacional de *suspense*>> no es al azar, responde a una necesidad que aparece debido a una serie de confusiones que se dan alrededor de las definiciones que hay en torno a lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. En más de una ocasión se hace mención al denominado <<género negro>> sin especificar debidamente qué es o confundiéndolo: ¿Se trata de la literatura sensacional norteamericana de la primera mitad del siglo XX que incluye la obra de autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain o Mickey Spillane? ¿O, tal vez, es un híbrido literario, producto de las fluctuaciones y combinaciones tipológicas criminales, policíacas, del espionaje y del *thriller*? El hecho es que ese clima de confusión ha llegado a tal punto que, incluso, se ha llegado a considerar la obra de autores clásicos, como Sir Arthur Conan Doyle, como <<literatura negra>> olvidando el verdadero significado que Todorov (1966) acuña y que se relaciona directamente con la literatura norteamericana sensacional de la primera mitad del siglo XX. Es decir, se cae en un grave error al denominar la obra de Poe, Gaboriau, Christie o Wallace como novela negra, ya que no poseen ninguna característica de esta. A esta confusión se le suma el desconcierto que plantea la narrativa de espionaje y el *thriller*. ¿dónde incluirlos, en lo policíaco o en la llamada <<novela negra>> como varios estudios hacen, o es posible plantear que se trata de narrativas con características históricas, semánticas, pragmáticas y genéricas propias?

El **segundo objetivo** es dejar de lado las confusiones en torno al empleo del término <<novela negra>> al cual sustituiremos por <<realismo *noir* norteamericano>>. El primero hace referencia a esa literatura norteamericana sensacional que comienza a gestarse a principios de los veinte, y se ajusta al concepto de <<realismo>> que Raymond Chandler señala en su artículo *The Simple Art of Murder* (1950) y hace referencia directa a la denominación *noir* acuñado en la *Série Noire*, dirigida por Duhamel, a finales de la década de los cuarenta del siglo pasado.

El **tercer objetivo** se centra en una serie de necesidades de la teoría literaria que solo en ocasiones, y de manera secundaria y casi desapercibida, han sido analizadas: la

² “Finales violentos de un modo sensacional”.

distinción conceptual entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que lleva, inexorablemente a otro **objetivo**: al problema del límite y las fluctuaciones fronterizas en la <<narrativa sensacional de *suspense*>>, es decir entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, sin olvidar los nuevos híbridos literarios tales como el *thriller* de espionaje o policíaco o la narrativa psicológica crimino-policíaca.

A través de un grupo de obras estudiadas observaremos cómo lo que denominamos <<límites fronterizos genéricos>> son traspasados en dichos textos por las continuas fluctuaciones comunicacionales de los elementos genéricos canónicos que componen lo criminal, policíaco, espionaje y al *thriller*. No obstante, es necesario establecer ciertos límites al conjunto de textos por analizar, ya que de lo contrario se correría el riesgo de exceder la propia investigación. Son siete las novelas elegidas: *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal, *Noviembre sin violetas* (1995) de Lorenzo Silva, *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina, *Deudas pendientes* (2005) de Antonio Jiménez Barca, *Ojos de agua* (2007) de Domingo Villar, *El baile ha terminado* (2009) de Julián Ibáñez y *La soledad de Patricia* (2010) de Carles Quílez, las cuales comparten un elemento temático en común: la investigación.

La obra del mexicano Rafael Bernal se extiende a lo largo de más de veintiocho años de trabajo y en él queda constancia de sus grandes inquietudes: el mar, al cual plasma en el libro de relatos *Gente de mar* (1950) y en *El gran océano* –inédito hasta 1992–; la selva, la cual cobra vida en el libro de relatos *Trópico* (1946), en las novelas *Su nombre era muerte* (1947), *Caribal, el infierno verde* (1955) y en *Tierra de gracia* (1963); y lo policíaco, aunque, paradójicamente, este fuera una simple distracción para este autor, ya que solo le dedicaba ciertos momentos para descansar de proyectos más serios, desde su punto de vista.

No obstante, Bernal puede ser considerado, con toda justicia, como una de las piedras fundamentales en la aparición y desarrollo de la narrativa policíaca mexicana, sin olvidar el crimen, el *thriller* y el espionaje, comenzando su periplo en la revista mexicana *Selecciones Policías y de Misterio*, fundada en 1946 por Antonio Helú, donde se publicarían relatos suyos como *La muerte poética* o *La muerte madrugadora*, sin olvidar otros cuentos como *Un muerto en la tumba* (1946) y *La media hora de Sebastián Constantino* (1946).

Asimismo, Bernal nos presenta a uno de los primeros personajes investigadores amateurs mexicanos: Teódulo Batanes. En *Un muerto en la tumba* (1946) se descubre en la

zona arqueológica Montealban el cadáver de un senador con un puñal de pedernal clavado en el pecho. Uno de los antropólogos, Batanes, es el encargado de resolver el misterio.. Resulta curioso observar a este detective miope, desgarbado y que tiene el vicio de usar sinónimos de cuanta cosa dice. Un personaje basado, indudablemente, en la figura del padre Brown de G.K. Chesterton y que aparecería, nuevamente, en la novela corta *De muerte natural* (1948), en donde Batanes esclarece el homicidio, en un hospital, de una adinerada viuda.

Otros textos policíacos de Bernal son *El extraño caso de Aloysius Hand* y *El heroico Serafín*, ambas incluidas, junto a *De muerte natural*, en el libro *Tres novelas policíacas*, las cuales observan ese estilo clásico de la <<novela enigma>>. Es en 1969 cuando Bernal cambia radicalmente su estilo, alejándose de los esquemas clásicos gracias a la influencia del <<realismo noir norteamericano>>, ofreciendo la obra maestra del *thriller* de espionaje mexicano: *El complot mongol*.

Respecto a Lorenzo Silva su nombre es ya reconocido dentro de la literatura policíaca gracias a la pareja de guardias civiles conformada por el brigada Rubén <<Vila>> Bevilacqua, y la sargento Virginia Chamorro, una singular pareja de frustrados: el primero, un psicólogo que jamás logró ejercer como tal; la segunda, hija de un militar, que no logró acceder a ninguna de las academias de los ejércitos –tierra, mar y aire– y que encontró en la Guardia Civil el único resquicio para salvar la tradición militar familiar.

El lejano país de los estanques (1998) es el nacimiento de la sociedad conformada por el entonces sargento <<Vila>> y la novata guardia Chamorro que deberán esclarecer el asesinato de una adinerada joven austriaca en los ambientes nocturnos de un pequeño centro turístico de Mallorca. La pareja aparece de nuevo en *El alquimista impaciente* (2000) en donde exploran el tema de la corrupción urbanística. En *La niebla y la doncella* (2002) Vila y Chamorro parten hacia la isla canaria de La Gomera para resolver el asesinato de un joven y que destapará un escándalo para la Guardia Civil. En la antología de cuentos *Nadie vale más que otro* (2004) Vila y Chamorro se enfrentan a cuatro distintos asesinatos que lo único que les demuestra es que el crimen se da por las situaciones más simple y absurdas. En *La reina sin espejo* (2005) la pareja de guardias civiles se enfrentan a un caso multipublicitado: el asesinato de una célebre periodista de Barcelona casada con un consagrado escritor catalán. Un caso que abandona los terrenos del crimen pasional y que lleva a Vila y Chamorro por

los entresijos de la pornografía, la prostitución y la trata de blancas en Barcelona. *La estrategia del agua* (2010) nos enseña a un Rubén Bevilacqua ya ascendido a brigada, pero también profundamente decepcionado del sistema judicial español, que tiene que investigar, junto a la también ascendida sargento Virginia Chamorro, el asesinato de un criminal de poca monta y que entraña profundos lados oscuros que deberán averiguar los dos guardias civiles, acompañados de un nuevo compañero: el guardia Arnau.

Sin embargo, el contacto de Lorenzo Silva con lo policíaco, y en general con la <<literatura sensacional de *suspense*>>, no se da exclusivamente con la serie protagonizada por Vila y Chamorro. En *La sustancia interior* (1996) observamos un *thriller* histórico, mientras que en *Muerte en el "reality show"* (2007) dos nuevos investigadores aparecen: la juez Tortosa y el comisario Fonseca, los cuales deberán esclarecer un asesinato cometido <<en directo>>. Asimismo otro texto del escritor madrileño sobresale enormemente: su primera novela *Noviembre sin violetas* (1995) la cual mantiene un pulso intertextual con *La llave de cristal* (1931) de Dashiell Hammett.

Beatus Ille (1986), la primera novela de Muñoz Molina, recorre ampliamente los terrenos policíacos gracias a su discurso de investigación. No obstante, el texto no pertenece al género policíaco. La interdiscursividad que se presenta en este caso, por sí sola, no es elemento de peso para considerar *Beatus Ille* una novela policíaca. Hacen falta personajes, temática, ambientación, atmósfera y otros elementos para considerar el texto dentro de lo policíaco. Todo lo contrario sucede en *El invierno en Lisboa* (1987). Esta novela presenta características mucho más cercanas a lo criminal y a lo policíaco: hechos, acciones, personajes y temática, entre otros elementos, van construyendo una historia que, sin embargo, presenta serias dificultades: ¿es criminal o policíaca? Indudablemente la novela recuerda mucho los antiguos textos del <<realismo *noir* norteamericano>>, como *Cosecha roja* o *El halcón maltés* de Dashiell Hammett, que, en muchas ocasiones, son tan difíciles de definir y clasificar. Una situación que se repetirá en *Beltenebros* (1989) solo que con mayores dificultades: el texto discurrirá entre lo policíaco, lo criminal, el *thriller* político y la narrativa de espionaje.

En el caso de *Los misterios de Madrid* (1992) Muñoz Molina ofrecerá una parodia de lo policíaco a partir de un investigador –Lorencito Quesada– que poco o nada tiene que ver con los legendarios *private eyes* del <<realismo *noir*>> o del *polar* francés. *El dueño del secreto*

(1994) regresa a la problemática presentada en *El invierno en Lisboa* y *Beltenebros*: ¿es un texto criminal o policíaco? Cualquier afirmación tajante puede estar errada, ya que, aunque posee algunos elementos propios de ambos géneros, como el discurso, la ambientación y la atmósfera, la novela está en estrecho contacto con la narrativa de espionaje y el *thriller* político, haciendo muy difícil una clasificación.

Dentro de la obra de Muñoz Molina relacionada con lo criminal y lo policíaco, así como con otros géneros afines, encontramos los cuentos *Te golpearé sin cólera* (1983), *El hombre sombra* (1983), *La colina de los sacrificios* (1993), *La poseída* (1993), *Borrador de una historia* (1993), *La gentileza de los desconocidos* (1993) y la novela corta *Nada del otro mundo* (1993).

Pues bien, con *Plenilunio* (1997) el escritor giennense explora el relato criminal y policíaco de un modo complejo: se adentra en el conflicto psicológico del investigador y del criminal, como lo lleva a cabo el norteamericano Thomas Harris en *El dragón rojo* (1980-1981) y *El silencio de los corderos* (1988), pero enlazando también elementos del *thriller*, el espionaje y el terrorismo.

Por lo que se refiere al periodista Antonio Jiménez Barca su obra literaria se traduce en una sola novela: *Deudas pendientes* (2006), un texto que encierra ciertas complejidades propias del *thriller* y de lo policíaco.

Domingo Villar es un autor gallego que saltó a la palestra en el año 2006 con la publicación de *Ojos de agua*, protagonizada por el inspector de policía Leo Caldas. Un texto que, como la siguiente aventura de Caldas, *La playa de los abogados* (2009), mantiene un esquema clásico: un crimen se ha cometido y es necesario investigarlo y solucionarlo. No es de llamar la atención que este esquema siga siendo popular en la narrativa policíaca en general, ya que dicho esquema es actualizado por los escritores y adaptado a las necesidades de cada texto. Finalmente, la narrativa policíaca en este siglo XXI sigue manteniendo la máxima clásica de <<investigar y restaurar el orden social roto con el crimen>>. Así pues, tanto en el caso del asesinato del músico Luís Reigosa como el del marinero Justo Costelo, el inspector Caldas continúa con los esquemas clásicos, pero lo interesante es que Domingo Villar le ofrece al lector una visión del complejo entramado psicológico gallego.

Es interesante señalar dentro de la obra de Villar el cuento *Las hojas secas*, incluido en la antología de cuentos *La lista negra* (2009), compilada por Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero. En pocas ocasiones se tiene la oportunidad de escribir sobre el personaje-arquetipo del testigo. Pues bien, Domingo Villar es de los pocos que logra hacerlo a través de un ex-presidiario, testigo involuntario de un crimen que lo acosará hasta el día de su muerte.

El santanderino Julián Ibáñez comienza en 1980 su andadura por el <<sensacional de *suspense*>> con la novela *La triple dama*, protagonizada por Ramón Ferreol, una antigua estrella de fútbol, un texto que se mueve entre el *thriller* y lo policíaco. Al año siguiente Ibáñez entregaría *La recompensa polaca*, pero es en 1983, con *No des la espalda a la paloma*, cuando Ramón Ferreol vuelve a aparecer en medio del suicidio de un agente de aduanas.

En 1986, con *Tirar al vuelo*, Ibáñez sorprende con un investigador que se aleja totalmente de las convenciones policíacas respecto al personaje del investigador, ya que Novoa no se acerca en lo mínimo a ello. Él es un simple ciudadano común y corriente, un contable, que ve cómo el peligro se aproxima y tiene que tomar cartas en el asunto. Un personaje que protagonizaría *Llámala Siboney* (1988), *Mi nombre es Novoa* (1994) y *¿Y a ti, dónde te entierro, hermano?* En la década de los noventa, Julián Ibáñez abordaría el espionaje gracias a *Bar Babilonia* (1991) y continuaría con otras dos novelas policíacas: *Doña Lola* (1991) y *No hay semáforos para los pumas* (1995).

Ya en el año 2001, Ibáñez ofrece dos nuevos textos. En *Manuela Scarface* el escritor santanderino aborda la temática criminal de los asaltos bancarios a través de Paco Peña, un joven que trabaja en una sucursal de la Caixa, que una mañana de finales de agosto se ve sorprendido, junto al resto de empleados y clientes, por unos atracadores, por una banda de asaltantes. Pero la verdadera sorpresa de Paco será la de reconocer, a pesar de los disfraces de los delincuentes, a su novia Manuela. Una situación que puede hundirlo, ya que la policía y sus compañeros lo considerarían un cómplice.

Mientras tanto, en *Entre trago y trago* observamos el bajo mundo del crimen, con sus ambientes turbios y corruptos, a través de Maza, un delincuente de poca monta que regenta El Oasis, un club de mala muerte perdido en una carretera de la Mancha. Un texto que nos recuerda los ambientes sórdidos del <<realismo *noir* norteamericano>> y el *polar* francés de

los cincuenta. Resulta interesante ver esos ambientes deprimentes en la siguiente novela de Ibáñez: *La miel y el cuchillo* (2003), de la mano de otro delincuente menor, Florín, un cuarentón con humor crudo perteneciente a ese Madrid tenebroso, por el que este personaje deambulará golpeando y robando.

En *Los gorilas no bromean con la corbata* (2006) observamos a Viriato Ansorena Ruiz, un chico común y corriente que por las noches se transforma en un fotoperiodista de sucesos que busca la noticia que lo encumbra a él y a su padre, sin pensar siquiera que ese descubrimiento puede costarle la vida. Por su parte, *Que siga el baile* (2006) es un regreso a esa temática policíaca híbrida, en la que el policía Barquín, testigo directo del extraño robo al bar Boom Boom, se verá implicado en una peligrosa investigación, en la búsqueda de las dos extrañas atracadoras.

Con *Crimen supertranquilo* (2007), Ibáñez parece adoptar las convenciones del *best-seller*: quinientos años después de la expulsión de los judíos de Sefarad –la España hebrea– Rebeca viaja con su padre a Toledo en busca de la casa de sus antepasados. Pero, sorpresivamente, el hombre muere en el Servicio de Urgencias del Hospital. La historia se complica ya que existe la posibilidad de que el padre de Rebeca haya sido asesinado por causa de una antigua llave de oro que se encontraba entre sus pertenencias, robadas, supuestamente, por Pedro, el celador del hospital donde murió el viejo judío. *El baile ha terminado* (2009) muestra a Ruano Peredo, un policía del Grupo de Localización de Fugitivos, con sede en Gijón, que se verá envuelto en una compleja trama de espionaje en el que estarán involucradas la Guardia Civil, la Ertzaintza y ETA.

En *El beso del samurái* (2009) la temática policíaca continúa dentro de la obra de Ibáñez. Pedro, el ayudante del detective de un hotel, se hace amigo de Helga, una joven alemana. Una amistad que le llevará a involucrarse en una misteriosa trama criminal. La búsqueda de Julián Ibáñez por romper los esquemas y paradigmas policíacos la encontramos en *Perro vagabundo busca a quién morder* (2009) un extraño relato policíaco que, aparentemente, no encierra ningún crimen dentro de la forzada investigación que realiza el misterioso <<policía Sin Nombre>>. En 2010, Ibáñez entrega tres nuevos textos en donde la investigación y el crimen se entrelazan de la mano de policías corruptos y delincuentes pragmáticos: *Giley*, un relato que explota al personaje del sospechoso, encarnado en el policía Cobos; *Calle intranquilidad*, un viaje hacia ese Bilbao testigo del tráfico de inmigrantes

y el negocio de la prostitución y *El invierno oscuro*, la visión de un joven inmerso en el peligroso mundo de la *kale borroka* etarra.

Por lo que respecta al barcelonés Carles Quílez, su acercamiento a lo <<sensacional de *suspense*>> comienza con *Atracadores* (2002) una antología en la que se observan once distintos cuentos basados, en clave periodística, en los crímenes de las principales bandas de atracadores de Barcelona en los últimos veinticinco años. Una interesante antología que nos enseña una ciudad oculta y sombría, que nada tiene que ver con el destino turístico que de ella se presenta.

En *Asalto a la virreina* (2004), Quílez saca a relucir su identidad periodística al reconstruir un evento criminal sucedido en Barcelona en 1991: el intento de robo de la colección de monedas del Gabinet Numismàtic de Catalunya, instalado en el palacio de la Virreina. Ese rasgo del escritor barcelonés por reconstruir historias a partir de una visión periodística se repite en dos de sus siguientes novelas: *Psicópata: un relato basado en personajes y situaciones* (2005), en donde un periodista recibe el encargo de componer la historia de un psicópata encarcelado, un trabajo que se transforma en un sombrío reto que nos acerca a la problemática psiquiátrica de los asesinos seriales y su complejo mundo interno y *La soledad de Patricia* (2010), un texto que se mueve entre el espionaje y el *thriller*. *Piel de policía* (2006) se ajusta más a lo policíaco. Lacruz, ex policía que regenta un bar de mala muerte en Barcelona, ve cómo su vida cambia radicalmente a partir del asesinato de Castán, su ex compañero en la policía.

Así pues, la elección de *El complot mongol* (1969), de Rafael Bernal, *Noviembre sin violetas* (1995), de Lorenzo Silva, *Plenilunio* (1997), de Antonio Muñoz Molina, *Deudas pendientes* (2005), de Antonio Jiménez Barca, *Ojos de agua* (2007), de Domingo Villar, *El baile ha terminado* (2009), de Julián Ibáñez y *La soledad de Patricia* (2010), de Carlos Quílez, no es al azar, sino meditada. En estas novelas se puede observar el traspaso de las diferentes fronteras que <<separan>> lo criminal, lo policíaco, el *thriller* y el espionaje, es decir la <<narrativa sensacional de *suspense*>>, lo cual plantea la posibilidad de que no exista alguna frontera. Y, aunque en *Ojos de agua* se aprecia el esquema policíaco clásico, esto se debe a una razón: es necesario un texto policíaco para que pueda compararse este con uno criminal, un *thriller* o uno de espionaje y se ponga en evidencia las diferencias entre estas narrativas.

Ahora bien, ante la situación de traspaso de fronteras genéricas por parte del grupo de novelas seleccionadas, surge una duda en especial ¿cómo llevar a cabo esta investigación? Una gran cantidad de hipótesis aparecen de inmediato, pero lo cierto es que lo más importante es poseer un **método**.

Generalmente, muchos estudios de lo criminal y lo policíaco, sin olvidar los del espionaje y el *thriller*, son históricos, compendios a través de los cuales observamos la historia literaria de ambos géneros, así como su desarrollo y evolución. Investigaciones interesantes y valiosas, dado que rastrean obras y autores que habían sido olvidados o estaban ocultos bajo algún seudónimo.

Sin embargo, una visión histórica no es suficiente para abordar un problema como el del límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que se plantea a partir de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*. Para ello son necesarias más herramientas de investigación y por eso emplearemos directrices y pautas de análisis histórico, pragmático-hermenéutico, discursivo-textual, semántico y de la teoría del género.

En el primer capítulo reflexionaremos sobre los aspectos históricos y para eso se llevará a cabo una revisión histórica literaria de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, solo que de una manera algo distinta: separando estas cuatro narrativas

Como ya hemos señalado, existe una confusión entre ellas que puede llevar a pensar, como de hecho ocurre, que criminal es sinónimo de policíaco o viceversa, o que el espionaje está supeditado a lo policíaco, todo esto falso. A partir de esta visión histórica apreciaremos cómo se gesta cada narrativa de manera independiente haciendo ver que se trata de manifestaciones literarias distintas. Esto nos permitirá, por un lado, ver dónde se sitúan las novelas estudiadas, es decir, de dónde vienen, cuáles han sido los antecedentes históricos, sus antepasados literarios. Por otro lado, vamos a observar cómo una idea que venimos gestando desde hace varios años ve la luz. La inmensa mayoría de los críticos e investigadores consideran a Edgar Allan Poe como el padre de la novela policíaca, pero se olvidan o no le dan la importancia a un nombre clave sin el que el género, muy probablemente, no habría comenzado a popularizarse y establecerse: Charles Dickens. La labor de Dickens es enorme y, aunque desgraciadamente no podemos analizar su obra

criminal y policíaca, es un objetivo claro revalidar su enorme labor haciendo mención de su trabajo.

En el segundo capítulo emplearemos la pragmática-hermenéutica como uno de los pilares de análisis del problema del límite de la <<narrativa sensacional de *suspense*>> y la fluctuación tipológica en las novelas estudiadas, lo cual hará ver cuáles de estos textos se acercan más a formas híbridas. De igual modo, la pragmática-hermenéutica nos ayudará en otros dos objetivos: analizar las relaciones intratextuales de las novelas de Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez, pero también las extratextuales, aquellas en las cuales se puede generar la confusión, en las relaciones que mantendrá el texto no solo con el lector, sino con mediadores que pueden resultar nocivos en el proceso comunicacional al generar dicha confusión. Asimismo, y aunque no realizaremos un profundo análisis comparativo, estableceremos relaciones comparativas entre los siete textos elegidos con el fin de evidenciar las diferencias entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*.

Por lo que se refiere al capítulo dedicado al discurso y al texto es necesario aclarar que se transita por terrenos en los que no hay acuerdos respecto a la definición de ambos conceptos. No es nuestro propósito buscar una definición de ellos, sino reflexionar sobre ambos en base a las definiciones de un grupo de especialistas, y de este modo abordar el problema del límite en base a una confusión ya algo antigua: ¿existe un discurso policíaco, uno criminal o uno de espionaje? ¿Si es así ¿por qué un texto con un discurso policíaco como *El maestro de San Petersburgo* (1994) de Coetzee, no puede ser catalogado como policíaco? Nuestro interés se centrará en analizar el discurso criminal, policíaco, de espionaje y del *thriller* y ponerlo en referencia a *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* junto a otros textos para observar cómo aparece el problema del límite, de la mano de una serie de elementos textuales que se mueven de una narrativa –lo policíaco– a otra –el *thriller*–.

Otro pilar fundamental para esta investigación es la semántica. Empleando la semántica de <<mundos posibles>> y dos teorías de ella, la de Tomás Albaladejo y Lubomír Doležel, se observará cómo se va construyendo un texto ficcional, en este caso las novelas estudiadas, a partir de parámetros comunicacionales. Gracias a este análisis se confirmarán las impresiones pragmáticas: las novelas de Bernal, Silva, Muñoz Molina, Jiménez Barca,

Villar, Ibáñez y Quílez se construyen a partir de eventos diametralmente opuestos: el crimen e investigación, terrorismo y espionaje contraterrorista, amenaza y seguridad, pero no bajo regímenes estrictos, sino como un texto en el que dos submundos, de acuerdo a la terminología de Albaladejo, el de los protagonistas y antagonistas de las obras estudiadas se enfrentan.

Es imposible cerrar esta investigación sin tocar un tema espinoso en el que no hay grandes acuerdos: el del género. En el último capítulo tenemos el propósito de señalar los elementos genéricos de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* y ver cómo se combinan, ofreciendo las señales del desplazamiento de la frontera entre estas narrativas y el problema de la confusión. También, y gracias a dos modelos genérico-comunicacionales, el de Kurt Spang y el de Jean Marie Schaeffer, tendremos la ocasión de vislumbrar cómo, de manera genérica, tratamos de ubicar las obras estudiadas y de confirmar su carácter híbrido. No obstante, es inevitable que en este capítulo hagamos mención al problema de la definición del género. Es claro que no se pretende dar una respuesta a dicho problema, ya que esto es imposible, pero lo que sí se llevará a cabo será, gracias a las propuestas de Spang, Schaeffer, García Berrio y Huerta Calvo, construir una definición que sea práctica para esta investigación. Igual de importante será observar en este último capítulo un concepto diseñado para esta investigación: el <<sensacional de *suspense*>>. En ningún momento buscaremos defenestrar a la <<novela negra>>, pero sí analizaremos el problema que aparece al utilizar dicho término, y las bondades que hay en torno al concepto <<sensacional de *suspense*>>.

Hay que aclarar que este estudio no está dividido en dos secciones, una de metodología y otra de aplicación. Por el contrario, lo llevaremos a cabo *in situ*, es decir realizando la metodología y la aplicación conjuntamente. El motivo de esta elección es de carácter práctico, pues en anteriores trabajos de investigación nos ha funcionado correctamente.

Capítulo 1

Breve historia de lo criminal, policíaco, el espionaje y el *thriller*

Delimitar las líneas de un género literario, o especies determinadas como indica Genette (1977: 228), es una tarea difícil y mucho más cuando se trata de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* dado lo complicado que es establecer una frontera más o menos evidente entre ellos. Pero ¿por qué complicado?

Atendiendo a una revisión histórica de estas cuatro narrativas podremos observar que todas poseen un período de gestación en el cual se institucionalizan sus elementos discursivo-textuales. Es decir, lo criminal se enfocará en los delincuentes y sus actos; lo policíaco en la investigación del crimen por parte de los investigadores; el espionaje en la labor de los espías al servicio de sus respectivos gobiernos; y el *thriller* en el papel que juega la víctima en la historia. Atendiendo a estos factores descubriremos que es relativamente fácil comprobar cuando un texto es criminal o de espionaje: simplemente identifiquemos a su protagonista y sus actividades. Es evidente que existe un límite bastante claro entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. No obstante, esta situación solo se aplica al denominado período clásico o de gestación.

A partir de la lenta irrupción del <<realismo *noir* norteamericano>> o novela negra la narrativa <<sensacional de *suspense*>> entra en un nuevo período, el moderno, en el que límite comienza a difuminarse, ya que comienzan a darse una serie de contaminaciones que generan híbridos literarios. Pero ¿cómo podemos apreciar este fenómeno? A partir de una breve revisión de la historia literaria de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*.

Esta búsqueda arqueológica o revisión permite vislumbrar las primeras grietas en la vasta frontera de la literatura <<sensacional de *suspense*>> que se acentúan con el paso del tiempo. Asimismo se cumple otro objetivo igual de importante: observar los antecedentes literarios de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*; segunda. Vislumbrar el origen de las primeras grietas en la vasta frontera de lo que denominamos narrativa o literatura <<sensacional de

suspense>> y que incluye lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, sin olvidar los híbridos literarios como la denominada novela negra.

1. Breve historia

Dentro de la literatura <<sensacional de *suspense*>> lo criminal y policíaco presentan una división lingüística que aparece durante la etapa clásica o de gestación¹. En el caso de lo criminal motivada por dos textos: *Las Causas Célebres* (1734-1763) de Pitaval y Richter, y los *Newgate Calendar* (1774). Estas dos colecciones y la obra de autores como Defoe, Dickens, Ponson du Terrail y Paul Féval motivará la aparición de dos grandes escuelas: la anglosajona y la francesa. En lo policíaco ocurrirá un fenómeno parecido: Charles Dickens y Wilkie Collins serán los responsables del florecimiento de la escuela anglosajona, y Paul Féval y Emile Gaboriau de la francesa. Esta división aparece no solo por cuestiones lingüísticas; cada escuela tendrá orientaciones distintas.

La criminal anglosajona se encaminará más hacia la visión del bajo mundo con delincuentes que generalmente son capturados y ajusticiados por la Ley –siguiendo el modelo de la <<narrativa *Newgate*>>–, mientras que en la criminal francesa, a pesar de enseñar los bajos fondos como la anglosajona, los malhechores se convertirán en héroes románticos protagonistas de una gran variedad de historias. Por su parte, la narrativa anglosajona policíaca ofrecerá una mayor variedad de héroes investigadores que la francesa, aunque las dos compartirán tres aspectos fundamentales: el crimen de <<cuarto cerrado>>, el enigma ante el crimen y el investigador analítico.

Por lo que respecta al espionaje y al *thriller* ambas narrativas comienzan a gestarse en un ambiente anglosajón. La primera se desarrollará gracias a la labor de un enorme grupo de autores británicos y norteamericanos los cuales continúan siendo los más propensos a esta narrativa. Respecto al segundo su historia es sumamente convulsa y confusa, dado que está ligada al terror, a lo criminal y policíaco, aunque como bien señala Jerry Palmer (1983: 191) el *thriller* puede ser rastreado en la novela de caballerías y en el romance heroico europeo.

¹ Se refiere a la división por idiomas, es decir en inglés y francés las lenguas en las que comenzó a ser escrita la narrativa criminal y policíaca.

1.1. La narrativa criminal

Si lo criminal posee una característica histórica singular es la enorme dificultad por encontrar la fecha precisa de su nacimiento: es imposible precisar cuándo, cómo y por qué aparece con precisión, pero sí es posible señalar claros antecedentes en la literatura.

El primer libro que hace referencia al crimen es la Biblia (1983: 4): “Un día, Caín invitó a su hermano Abel a dar un paseo, y cuando los dos estaban ya en el campo Caín atacó a su hermano Abel y lo mató”. Otros ejemplos bíblicos son el asesinato de todo un pueblo por parte de Simeón y Leví, hijos de Jacob; la matanza de los sacerdotes llevada a cabo por Doeg, un alto oficial israelita o el <<singular>> homicidio de Urías el hitita, un oficial de confianza del rey David. Otros antecedentes se encuentran en tragedias griegas como *Medea* de Eurípides, *Agamenón* y *Las coéforas* de Esquilo, o *Las traquinias* de Sófocles.

De igual modo es importante señalar la novela picaresca europea, en particular la española que con novelas como *Lazarillo de Tormes* (1554) y *Guzmán de Alfarache* (1590-1604), la segunda de Mateo Alemán, dieron paso a otros textos picarescos como *Liber vagatorum* (1510), *Advertissement antidote et remède contre les piperies des pipeurs* (1584) y *La vie genereuse de mercelots gueux et bobêmes* (1596) —estos últimos dos del francés Péchon de Ruby—, *Fraternity of Vagabondes* (1561) de John Adley, *Cavecat for Common Cursetors* (1567) y *Conny Catching* (1591-1592) de Robert Greene y *The Belman of London* (1608) de Thomas Dekker. Tampoco se pueden olvidar casos como *Hamlet* (1601) y *Macbeth* (1606) de Shakespeare y *Los bandidos* (1782) de Schiller². No obstante, es *Barbazul* (1697) de Charles Perrault el primer texto que posee elementos tipológicos criminales como el <<criminal>>, la <<víctima>> y el <<crimen>> y que resultan ser trascendentes en la historia de la mujer que descubre que descubre los asesinatos cometidos por su marido³.

1.1.1 Etapa clásica preliminar: escuelas anglosajona y francesa

Aunque en novelas como *Aventuras del Capitán Singleton* (1720), *Mollflanders* (1722) y *The Fortunate Mistress* (1724) Daniel Defoe empleó elementos tipológicos criminales —el criminal, el crimen y las motivaciones— es con *The History of the Remarkable Life of John*

² *Macbeth* es más cercano a la intriga política ya que al fin y al cabo el asesinato del rey Duncan a manos de Macbeth se da más por razones políticas y a la ambición de poder que lady Macbeth le trasmite a su marido.

³ Relato perteneciente a la compilación de cuentos *Contes de ma mère l'Oye, ou histories ou contes du temps passé avec des moralités* (1697) basado en los crímenes cometidos por Gilles de Rais, noble bretón y Mariscal de Francia, del siglo XV que acompañó a Juana de Arco en su lucha contra los ingleses en una de las fases de la guerra de los 100 años.

Sheppard Containing a Particular Account of His Many Robberies and Escapes (1724) y *True and Genuine Account of the Life and Actions of the Late Jonathan Wild* (1725) cuando ofrece dos historias totalmente criminales que narran las aventuras de dos célebres delincuentes ingleses: John Sheppard y Jonathan Wild⁴. Estas gestas de bandidos se popularizaron también en Francia gracias a *Histoire de Louis Mandrin* y la *Histoire de la vie et du procès du fameux Louis Dominique Cartouche et de plusieurs de ses complices* (del Monte, 1962: 31), aunque son tres los textos claves en el desarrollo de lo criminal: *Las Causas Célebres* francesas, los *Newgate Calendar* ingleses y *The Life and Death of Jonathan Wild, The Great* de Henry Fielding.

Las Causas Célebres son una compilación de los casos judiciales más memorables de los reinados de Luis XIII, Luis XIV y Luis XV que realizó el abogado francés François Gayot de Pitaval. Los primeros veintidós volúmenes se publicaron entre 1734 y 1743 e incluían historias de tribunales, asesinatos, estafas, asaltos, fraudes, violaciones, robos, etc. François Ritchen, colaborador de Pitaval, aumentó a 37 volúmenes la compilación original publicándola bajo el título *Nouvelles Causes Célèbres* en 1763 (Woeller y Cassiday, 1988: 27).

En el caso de los *Newgate Calendar* estos comenzaron como boletines mensuales de las ejecuciones que se realizaban en la prisión de Newgate en Londres⁵. Su popularidad llevó a que en 1774 aparecieran cinco volúmenes en donde se encontraban las historias de criminales como Sawney Bean, Dick Turpin, John Wilkes o Moll Cutpurse, entre otros. Al igual que en las *Las Causas Célebres* su contenido era muy variado: robos, estafas, adulterios, bigamias, asesinatos, planificaciones de asesinatos, etc.⁶.

En medio de la publicación de *Las Causas Célebres* y los *Newgate Calendar* se encuentra *The Life and Death of Jonathan Wild, The Great* (1743) de Henry Fielding. En ella, se narra la historia de Jonathan Wild un conocido delincuente inglés que durante quince años dirigió una banda de criminales amasando una enorme fortuna en base a extorsiones y aprovechándose de su ventajosa posición como asesor de la policía.

⁴ Ambas novelas están incluidas en *Cuentos de crímenes, fantasmas y piratas* (2003) de Daniel Defoe. La primera bajo el título *Los crímenes de John Sheppard* y *La historia de John Sheppard contada por él mismo* y la segunda como *Vida y hechos de Jonathan Wild*.

⁵ Estos textos toman su nombre de los boletines de ejecuciones que hacía el guardián de la prisión Newgate, en Londres y sus título completo era *Newgate Calendar: The Malefactors' Bloody Register*. Hacia 1824 apareció una nueva edición gracias a la labor de los abogados Andrew Knapp y William Baldwin y, posteriormente, en 1826 apareció otra edición bajo el título *The New Newgate Calendar*.

⁶ Un caso concreto es el de Jonathan Bradford ejecutado en Oxford por la planificación de un asesinato que él no llevó a cabo *The Newgate Calendar*. Parte II (1742-1799: 2).

Es indudable que el texto de Fielding se ajusta a la narrativa criminal –al ser un texto ficcional narrativo, poseer una temática criminal y tener como personaje principal a un delincuente–, pero ¿por qué incluir *Las Causas Célebres* y los *Newgate Calendar* dentro de la narrativa criminal si tienen una mayor cercanía con asuntos legales?

Respecto a *Las Causas Célebres* hay que recordar que si Pitaval lleva a cabo el trabajo de investigación y compilación de todos los casos, Richter es el encargado de narrar cada caso como una historia con su desarrollo dramático y con elementos de suspense, incrementando la implicación emocional del lector e intensificando la tensión del relato, lo que dará como resultado historias de crímenes cercanas a relatos literarios. En el caso de los *Newgate Calendar* su propósito inicial –moralizador y aleccionador– se transformó en uno totalmente distinto: el del sensacionalismo (*ibídem*). Si bien ambos textos no pueden ser catalogados como narrativa ficcional criminal o policíaca, ajustándose a los modelos desarrollados por Genette en *Ficción y dicción* (1993), es indudable que gracias a ellos comienza a gestarse una narrativa criminal, claro sin olvidar el cuento de Perrault, las novelas criminales de Defoe y la novela de Fielding.

Las razones de lo anterior se justifican en base a los siguientes puntos. Primero, existe un interés de autores y editores por ofrecer al lector historias criminales. Segundo, se le da a ese interés por lo <<criminal>> una continuidad que no había tenido en el pasado. Tercero, el propósito –a pesar de ser moralista, como es el caso de los *Newgate Calendar*– es narrar historias criminales. Cuarto, a pesar de que todos los relatos son auténticos se lleva a cabo con ellos un proceso de narrativización –que no es exclusivo de la literatura ficcional debido a que también la emplea el periodismo o la Historia–. Quinto, se vende a los lectores no como textos judiciales o legales, sino como una suerte de sub-literatura ficcional verídica que poseerá una gran popularidad, incluso ya bien entrado el siglo XIX⁷. Por tanto, no es descabellado afirmar que *Las Causas Célebres* y los *Newgate Calendar* son textos claves para la gestación y desarrollo de la narrativa criminal.

Entre los textos criminales que son publicados a lo largo de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX destacan *The Bravo of Venice* (1793) de Henrich Zschokke, *The Collegians* (1829) de Gerald Griffin, *Paul Clifford* (1830) y *Eugene Aram* (1832) de E. G.

⁷ Dentro de su trabajo en *Household Words*, Wilkie Collins posee varios relatos que se asemejan en estructura a los *Newgate Calendar* y se basan en algunas historias de *Las Causas Célebres* como el caso de la Marquesa Duhalt estafada por un hermano suyo y que la llevó a morir en la pobreza absoluta y que sirvió como ejemplo para escribir *La dama de blanco* (Woeller y Cassidy, 1988: 67).

Lytton Bulwer, *Martin Faber*, *The Story of a Criminal* (1833) de William Gilmore Simms, *Rockwood* (1838) y *Jack Sheppard* (1830) de Harrison Ainsworth, *Catherine* (1839-1840), *Barry Lyndon* (1844) y *George de Bornwell* (1847) de W.M. Thackeray⁸. En esos años lo más sobresaliente en la Gran Bretaña fue la aparición de pequeños relatos semanales de corte sensacionalista y sangriento, en donde los crímenes eran la principal atracción. Publicados particularmente en *The People's Periodical and Family Library* estos textos eran conocidos como los *Penny Dreadful* o *Penny Blood* –horrores de penique o penique por sangre– entre los que sobresalen *The Mysteries of London* (1844) de George W.M. Reynolds y *The String of Pearls: A Romance* (1846-1847)⁹.

A finales de la década de los treinta del siglo XIX aparece un autor clave en la narrativa criminal: Charles Dickens. Con *Oliver Twist* (1837-1839) el escritor inglés se sumerge en el mundo ficcional criminal gracias a personajes como Jack Dawkins y Fagin. Junto a este folletín, Dickens ofrece otros casos de narrativa de criminal o muy cercana a ella: *Barnaby Rudge* (1840-1841) y relatos breves como *Proceso por asesinato*, *El manuscrito de un loco* o *La novia del ahorcado*.

En Francia, un interesante caso es el que presenta Léo Lespès y su *Histoire à faire peur* (1846) una colección de relatos criminales, pero es Paul Féval, padre, la figura más importante del género, si bien su narrativa posee cierta complejidad: *Los misterios de Londres* (1844) es un folletín que, aunque posee elementos criminales como una banda de ladrones de cadáveres, introduce una fuerte carga de intriga política puesto que se desarrolla todo un complot para acabar con la monarquía y una investigación para evitarlo¹⁰. Una situación similar se presenta en *Los compañeros del silencio* (1858). Hacia 1866 Féval publica *La fabrique de crimes*, pero es en 1863 cuando lleva a cabo su proyecto más ambicioso: *Les habits noirs*, una serie de 7 volúmenes que se centra en la organización criminal mundial <<*Les habits noirs*>> liderada por el coronel Bozzo¹¹.

⁸ Estas dos últimas novelas son sátiras sobre el criminal que actúa con bondad.

⁹ Respecto a este último texto no existe un acuerdo total sobre su autoría que es debatida en torno a los nombres de James Malcolm Rymer, Thomas Peckett Prest, Edward P. Hingston, George MacFarren y Albert Richard Smith.

¹⁰ Una situación similar a la que presenta *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal, y que podría ajustarse más a condiciones del tipo del espionaje y del *thriller* y no tanto de lo policíaco.

¹¹ Hay que recordar que aunque en parte de la obra de Féval aparecen investigadores la importancia de la historia radica en el crimen no en la investigación.

1.1.2 Etapa clásica crepuscular: escuelas anglosajona y francesa

Hacia 1857, en Francia, comenzó a publicarse en el diario parisino *La Patrie* la primera de las aventuras de un criminal de excelentes habilidades, sumamente astuto y avaricioso llamado Rocambole cuya vida literaria se extendería de 1857 a 1870¹².

En la Rusia imperial Fiodor Dostoevsky va desarrollando una novela psicológica en la que el crimen está presente. Son tres los grandes ejemplos: *Zapiski iz mertvogo doma –The house of the death–* (1862), un drama carcelario, *Prestuplenie i nakazanie –Crimen y castigo–* (1866) y *Brat'ya Karamazovy –Los hermanos Karamazov–* (1881). La importancia de Dostoevsky es que con estas novelas se desarrolla una psicología criminal que será explotada en el <<realismo noir norteamericano>> y en la <<psicología criminal serial>>.

Ya entrado el siglo XX otros <<héroes>> criminales de folletín aparecen. En 1899 se publica *Ladrón de guante blanco (The Amateur Cracksman)* una antología de cuentos protagonizados por Raffles un aristócrata ladrón de mansiones creado por el inglés Ernest William Hornung. Arsene Lupin, de Maurice Leblanc, es otro legendario ladrón que aparece por primera vez en 1905 en la revista *Je Sais Tout*. En 1911 surge Fantômas un peligroso delincuente creado por Marcel Allain y Pierre Souvestre. Finalmente, en 1913 se publica *Les premières aventures de Chéri-Bibi* protagonizada por el ladrón Chéri-Bibi creado por Gaston Leroux¹³.

Esta etapa resulta trascendente en lo criminal, ya que se da un desarrollo de personajes-delincuentes que se popularizan enormemente entre los lectores y, sobre todo, van marcando las diferencias entre la escuela francesa y la anglosajona: para los franceses los criminales tendrán más importancia que los investigadores que serán los personajes centrales para los anglosajones.

Ya bien entrado el siglo XX, y con los héroes de folletín en plena efervescencia, comienza a aparecer cierto cansancio en el lector: las historias de ladrones de gustos exquisitos y refinada educación resultan ser demasiado aburridas. Como parte del cambio

¹² En este personaje creado por Pierre Alexis Ponson du Terrail se manifiesta el <<fenómeno>> Jonathan Wilde, pero a la inversa: de ser un criminal se convierte en un agente de la Ley, todo gracias a experiencias como la cárcel. Un fenómeno que afectará a otros criminales como Arsene Lupin y Flambeau.

¹³ Un texto difícil de encajar dentro de este grupo es *Asesinatos S.L* de Jack London, una novela que el escritor norteamericano comenzó a escribir hacia 1910, y que se centraba en las actividades de Ivan Dragomiloff y de su agencia mundial especializada en asesinatos. Desgraciadamente, London no la finalizó y no fue hasta 1963 cuando el escritor Robert L. Fish pudo acabarla gracias a las notas del propio London y de su última esposa.

en lo criminal aparece a principios de la década de los veinte en los Estados Unidos la revista *Black Mask*¹⁴.

1.1.3 Etapa moderna: el <<realismo *noir* norteamericano>>

Con la irrupción de *Black Mask* y el progresivo desarrollo del <<realismo *noir* norteamericano>>, o novela negra, la frontera genérica entre lo criminal y lo policíaco comienza a volverse imperceptible: criminales que realizan el trabajo de investigadores, agentes de la Ley que se comportan como delincuentes, ausencia de crímenes en las investigaciones son solo algunos de los ejemplos que comienzan a contravenir las reglas de estas narrativas, aunque en revistas como *Household Words* de Charles Dickens, *Jean Diabole* y *Les habits noirs* de Féval ya existen claros intentos por fracturar los límites genéricos de un grupo de narrativas que todavía van construyendo sus propios discursos¹⁵. La complejidad de este realismo no es solo porque tendrá una vertiente criminal y policíaca, sino porque incluirá al *thriller* y al espionaje.

Como bien señala Javier Coma (1986: 82-83) comienzan a aparecer “varios subgéneros” que podríamos catalogar como híbridos literarios, ya que combinan elementos de varias narrativas. En el caso de lo criminal serán, por aparición cronológica, los siguientes: el <<*hard-boiled*>>, el <<*crook story*>>, el <<*penitentiary story*>> y el <<*crime psychology*>>.

El primero posee cierta repercusión en lo criminal, aunque tendrá mucha más fama en lo policíaco, dado que la inmensa mayoría de sus textos pertenecen a dicho género. Para investigadores como Julian Symons –*Bloody Murder* (1972)– o Javier Coma –*Diccionario de la novela negra norteamericana* (1986a)– el <<*hard-boiled*>> tiene dos grandes etapas generacionales.

En la primera generación encontramos a escritores de la talla de Carroll John Daly que con su relato *The False Burton Combs* (1922) inaugura el <<realismo *noir* norteamericano>>; Dashiell Hammett y su enorme obra literaria de relatos; Raoul Whitfield responsable de relatos como *Green Ice* (1930), *Virgin Kills* (1932) y *Death in the Bowl* (1931);

¹⁴ Para cualquier duda respecto a la creación de esta revista véase *Diccionario de la novela negra norteamericana* (1986: 24-27) de Javier Coma o la página electrónica de la propia revista *Black Mask*, <http://www.blackmaskmagazine.com/>

¹⁵A lo largo de esta investigación se empleará el término <<realismo *noir*>>, ya que se atiende a las recomendaciones que ofrece Raymond Chandler en *The Simple Art of Murder* (1950) respecto a la nueva narrativa criminal, policíaca, al espionaje y al *thriller* que se comienza dar: tiene que ser realista. Asimismo, con el término en francés *noir* se deja constancia de la labor llevada a cabo por la crítica literaria francesa, en particular Todorov (1971), que bautizó estas nuevas manifestaciones literarias.

Paul Cain, y Horace McCoy (Coma, 1986a: 38-39, 152, 220). En la segunda generación la figura que más sobresale es la de Raymond Chandler con relatos cortos como *Blackmailers Don't Shoot* (1933), *Finger Man* (1934), *Killer in the Rain* (1935) y *Red Wind* (1938) entre otros.

Por su parte, el <<crook story>> nace con la novela *Me...Gangster* (1927) de Charles Francis Coe, pero es con *Little Caesar* (1929) de William Riley Burnett, *Louis Beretti: the Story of a Gunman* (1929) de Donald Henderson Clarke y *Scarface* (1929) de Armitage Trail cuando logra despuntar y establecerse como un subgénero criminal del <<realismo noir>>. Contrario a lo que se podría pensar el <<crook story>> no es una novela sobre gánsters, sino “la contemplación del delincuente bajo su propio punto de vista” (*ibidem*: 58). En ella veremos a delincuentes como Tony Camonte de *Scarface* o los miembros de la familia Corleone de *El Padrino* (1970) de Mario Puzo, pero también a pistoleros como Roy Earle en *High Sierra* (1940) de Burnett o a políticos corruptos como en *Acosado (Underdog)*, 1957), también de Burnett, y a pistoleros como Juan Galba en *Noviembre sin violetas* (1995) de Lorenzo Silva.

El <<penitentiary story>> fue un subgénero menor el cual, como su propio nombre indica, iba encaminado a los relatos ficcionales de carácter autobiográfico de los presos y a las historias ambientadas en cárceles. El primer texto de este tipo es *I am a Fugitive From a Georgia Chain Gang* (1931) de Robert Elliott Burns. Uno de los más famosos fue *20,000 Years in Sing Sing* (1932) de Lewis E. Lawes. Una variedad que Stephen King continuó en su cuento *Rita Hayworth and Shawshank Redemption* –incluido en el libro de relatos *Different Seasons* (1982)– y *The Green Mile* (1996) una novela que combina el ambiente carcelario con la fantasía, y que en España lo han desarrollado escritores como Francisco Gonzáles Gandul y su *thriller* penitenciario *Celda 211* (2004).

Por su parte, el <<crime psychology>> significa un desplazamiento de las historias de criminales profesionales, de presidiarios y ex-presidiarios a las del ciudadano común y corriente capaz de convertirse en un delincuente. Son tres los textos claves: *El cartero siempre llama dos veces (The Postman Always Rings Twice)*, 1934) y *Pacto de sangre (Double Indemnity)*, 1936) de James M. Cain, y *¿Acaso no disparan a los caballos? (They Shoot Horses, Don't They?)*, 1935) de Horace McCoy. Su desarrollo continuará en la obra de otros <<tough-writers>> o <<escritores duros>> como Kenneth Fearing, Frederic Brown, Bill S. Ballinger, Stanley Ellin y Don

Tracy¹⁶. Lo que trae el <<*crime psychology*>> es una nueva estrategia dramática: tomará del *thriller* la tensión para mantener el interés del lector no a través de lo que sucede o por qué sucede, sino de lo que podrá suceder (*ibídem*: 55).

Hacia finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, la narrativa criminal continúa evolucionando gracias a nuevos autores. El primero que sobresale es el de la norteamericana Patricia Highsmith la heredera de la <<psicología criminal>> de James M. Cain, que con *Extraños en un tren* (*Strangers on a Train*, 1950) irrumpe en esta nueva generación de <<escritores realistas *noir*>> ayudando al desarrollo y evolución del subgénero gracias a su enorme obra¹⁷. El segundo gran nombre es el de Jim Thompson, que exploró la <<psicología criminal>> con novelas como *Aquí y ahora*, (*Now and on Heaven*, 1942), *Heed the Hunter* (1946) y *Solo un asesinato* (*Nothing More Than Murder*, 1949) y que lo combinaría con el <<*hard-boiled*>> y el <<*crook story*>> en novelas como *El asesino dentro de mí*, (*The Killer Inside Me*, 1952) o *Noche salvaje* (*Savage Night*, 1953).

Otro importante autor es Donald Westlake, *alias* Ricard Stark, que comenzó como parte de la generación crepuscular del <<*hard-boiled*>> con novelas como *Los mercenarios* (*The Mercenaries*, 1960), *Tiempo de matar* (*Killing time*, 1962) y con la serie <<Parker>>, aunque también mezcló el <<*hard-boiled*>> con el <<*crook story*>> en novelas como *361, muerte violenta* (*361*, 1961) y *Golpe por suerte* (1961), sin olvidar la sátira que hace de lo criminal en la serie <<Dortmunder>>. Según Javier Coma (*ibídem*: 175) la importancia de Westlake/Stark consiste en que “la vieja dialéctica detective privado-gánsters queda [*sic*] remplazada, en una análoga expresividad <<*hard-boiled*>>, por la hoy día mucho más realista, proscrito-sindicato del crimen”. Parker no tendrá como enemigo a la policía sino a la mafia contra la que tendrá que pelear para poder mantener su libertad.

A partir de los años sesenta la literatura criminal sufre un nuevo giro dando pie a una nueva clase de narrativa que, aunque influenciada por el <<realismo *noir* norteamericano>>, plantea sus propias necesidades motivando un nuevo giro: la violencia exacerbada la cual genera una nueva clase de crímenes

¹⁶ De este último es difícil de definir es su trilogía de novelas *El abrazo de la muerte* (*Cross Cross*, 1936), *How Sleeps the Beast* (1938), *Last Year's Snow* (1939), ya que son una mezcla entre el <<*crook story*>> y la <<psicología criminal>>.

¹⁷ No hay que olvidar su aportación en el <<*crook story*>> gracias a la saga protagonizada por Ripley.

1.1.4 Etapa moderna: el <<post-realismo *noir* norteamericano>> y los nuevos desafíos

Una vez entrada la década de los sesenta los principales exponentes del original <<realismo *noir*>> van desapareciendo y con ello una nueva generación surge con cuatro grandes exponentes: Lionel White, Ruth Rendell, Elmore Leonard y Lawrence Sanders.

White se aleja de cualquier posible clasificación <<*hard-boiled*>>, <<*crook story*>> o <<psicología criminal>>. Incluso se podría afirmar que es de los primeros en hacer una narrativa que combina elementos de cada uno de ellos caracterizando su obra por un oscuro pesimismo en el que sobresalen elementos como robos, secuestros y alcohol. Por su parte Ruth Rendell se va abriendo paso en un mundo dominado por hombres en el que solamente Patricia Highsmith ha logrado entrar. Esta inglesa se establece en lo criminal en 1965 con *To Fear and Painted Devil* la cual señalará un rasgo esencial de la obra de esta escritora: su rechazo a términos como <<*hard-boiled*>> o <<*crook story*>>. Los personajes del universo de Rendell pertenecen a una clase media que hace de las buenas costumbres un rito cotidiano, pero detrás de esas costumbres aparecen los criminales: asesinos, psicópatas, reprimidos sexuales, ladrones, etc.

En 1969 Elmore Leonard da el gran salto a lo criminal con *The Big Bounce* a partir de la cual establecerá su estilo: un realismo amargo, deprimente y desesperanzador que traspasa, incluso, los límites que décadas atrás impusiera el <<realismo *noir*>>. En cuanto a Lawrence Sanders su obra acentuará aún más la problemática dentro de lo criminal, ya que será imposible desligar <<*crook story*>> y <<*hard-boiled*>> en las aventuras de personajes suyos como Bernie Rhodenbarr –librero de ocasión, pero también un ladrón profesional– y el temible Keller, un asesino profesional, protagonista de cuatro novelas: *Hit Man* (1998), *Hit List* (2000), *Hit Parade* (2006) y *Hit and Run* (2008).

Dentro del enorme universo de escritores criminales sobresale uno que no aparece ligado a ninguna vertiente realista *noir* criminal y que rompe los paradigmas de lo criminal: Robert Bloch que a partir del cuento *Yours Truly, Jack The Ripper* (1943) comienza a explorar la psicología criminal, pero relacionada con los asesinos seriales. En este punto es necesario detenerse brevemente para observar un detalle singular en torno a la narrativa de los asesinos seriales.

Hacia 1943-1944 Rodolfo Usigli publicó la novela *Ensayo de un crimen* en la que su protagonista, Roberto de la Cruz, influido por la lectura *Del asesinato como una de las bellas artes* (1854) de Thomas de Quincey, decide realizar el primero de una serie de asesinatos que se caracterizarán por ser perfectos. Pues bien, Usigli se adentra profundamente en la mente del futuro asesino explorando su psicología, pero, desgraciadamente, ni al escritor mexicano ni a su novela se le da la importancia debida dentro de lo criminal. Una injusticia que tiene sus explicaciones: primero, se trata de un texto que no ha sido traducido a otros idiomas y que ha sido escasamente publicitado dentro de México y en el exterior; segundo, Usigli proviene de un país, México, considerado de poca o ninguna tradición novelística criminal y/o policíaca¹⁸; tercero, y más importante, el propio Rodolfo Usigli no ahondó más en este fenómeno en su obra narrativa ficcional.

Es por este motivo por el que podemos considerar a Bloch como el precursor de la narrativa criminal serial, ya que desarrolla la mayor parte de su obra narrativa relacionándola con el fenómeno de asesinos seriales y psicópatas. Como muestra su primera novela *The Scarf* (1947) en la que observamos el estudio sobre la mente de un psicópata, asesino de mujeres, y en particular con su gran obra maestra, *Psicosis* (1959), aunque sin olvidar otras novelas como *The Dead Beat* (1960), *The Todd Dossier* (1969), *It's All in Your Mind* (1971), *Sneak Preview* (1971) o *In Night World* (1972). Una obra que dará paso a los asesinos seriales que a partir de los setenta comenzarán a popularizarse gracias a la literatura y el cine. Pero mientras el <<realismo *noir* norteamericano>> se desarrollaba en Estados Unidos y pasaba a una etapa de claro pesimismo desesperanzador post-realista ¿qué ocurría en Francia?

1.1.5 Etapa moderna: *la Série noire* y el *polar francés*

Ya entrados los años veinte, la primitiva narrativa criminal francesa descubrió que sus héroes-delincuentes comenzaban a pasar de moda, aunque mantenían todavía gran popularidad. La primera reacción consistió en la creación de la colección <<*Le Masque*>> de Albert Pigasse la cual, a partir de 1927, ofreció a los lectores novelas criminales, pero anglosajonas. Es hasta 1930 cuando Pigasse creó una sección exclusiva para autores francófonos la cual comenzará con *Le testament de Basil Crooks* de Pierre Véry. Pero es

¹⁸ Hay que señalar que durante su etapa realista, en el siglo XIX, la literatura mexicana ofrece grandes ejemplos de narrativa criminal como *El zarco* (1869) de Ignacio Manuel Altamirano, *Astucia, el jefe de los hermanos de la hoja o los charros contrabandistas de la rama* (1865) de Luis G. Inclán o *Los bandidos del río Frío* (1889-1891) de Manuel Payno, entre otras. Incluso, en *El periquillo sarmento* (1816) de José Joaquín Fernández de Lizardi, se observa a Pedro, el médico, matar a pacientes pobres.

verdaderamente a partir de 1945 cuando la literatura criminal francesa, sin olvidar la policíaca, la de espionaje y del *thriller*, dará un gran giro en sus historias gracias al <<realismo *noir* norteamericano>> y a la aparición de la colección *Série noire* de la editorial Gallimard¹⁹.

En 1931 se publica *Les émeraudes sanglantes* la primera traducción en francés de un texto realista *noir* norteamericano: *Green Ice* de Raoul Whitfield²⁰. A esta le siguieron otras traducciones como *Le clé de verre* y *La moisson rouge* [*La llave de cristal* y *Cosecha roja*] de Dashiell Hammett, ambas en 1932; *Louis Beretti* de Donald Henderson Clarke, en 1933, y *Le petit César* [*Little Caesar*] de W.R. Burnett, en 1937. No obstante, estas traducciones no tuvieron mucho éxito entre lectores y especialistas. Todo lo contrario sucede en la Gran Bretaña: rápidamente se popularizan –gracias al idioma que comparten– dando paso a las primeras imitaciones (Bourdier, 1996: 211).

La gran pregunta es ¿qué empuja a Marcel Duhamel a crear una colección de literatura criminal y policíaca, tomando en cuenta que hacia 1945 ya existen otras colecciones literarias criminales y policíaca como *Série rouge*, *La Tour de Londres*, *Detective club*, *Un Mystère*, *L'aventure criminelle*, *Le Masque* o *Mystère Magazine*? ¿Acaso no fracasó el mismo Duhamel en sus primeras traducciones antes de la 2ª Guerra Mundial? Existen varias razones para que este agente literario y traductor cree una colección dedicada a lo criminal –sin olvidar lo policíaco, el espionaje y el *thriller*–.

Una primera razón es que en el momento en el que Duhamel planifica la creación de *Série noire* existe en Francia un gran sentimiento pro-americano y un descubrimiento de la cultura norteamericana: medias de nylon, cigarrillos Lucky Star, chocolate Hersey, jazz y literatura. Duhamel pretende explotar ese momento vendiendo la literatura norteamericana que se ha producido desde años anteriores a la 2ª Guerra Mundial: la narrativa del <<realismo *noir*>>, el mejor producto según él (*ibídem*: 218-219). Otra razón es que para este agente editorial *Série noire* debe presentarse como una ruptura respecto a las antiguas fórmulas discursivo-textuales. Las historias que se publiquen en esta colección deben privilegiar la inmoralidad, el anticonformismo, la acción, la violencia desmedida, el sexo y el humor negro (Dubois, 1992: 54-55).

¹⁹ La aparición de *Série noire* y el *polar* en Francia posee características singulares. Por un lado, los primeros títulos de esta colección corresponden a obras pertenecientes al <<realismo *noir* norteamericano>>. Por otro lado, la colección dará paso a autores francófonos sin olvidar textos en otros idiomas.

²⁰ Traducción realizada por Duhamel.

Lo paradójico es que Marcel Duhamel no escogió a ningún autor norteamericano, sino a dos británicos: Peter Cheyney y René Raymond, *alias* James Hadley Chase, los cuales imitaban las atmósferas, ambientes, personajes e historias del <<realismo *noir* norteamericano>>. La razón de esta elección es muy simple para Bourdier (1996: 212-214): tanto *This Man is Dangerous* (1936) de Cheyney como *No Orchids For Miss Blandisch* (1939) de Chase son textos enormemente populares.

Según constata el periodista Pierre Assouline (1984: 370-371) Marcel Duhamel “se va de la maison de Marcel Achard avec les poches pleines [...] de trois livres en anglais: deux de Peter Cheney et un de René Raymond. ¿Si il les traduit, où est-ce-que il les publiera? [...]”²¹. La respuesta viene de un antiguo cliente: Gallimard. Duhamel acude a Michel, sobrino de Gaston –el hombre fuerte en la editorial– que inmediatamente se entusiasma con la idea. Solo faltaba un nombre y una presentación.

De acuerdo a Gallimard (http://www.gallimard.fr/collections/serie_noire.htm, 2009) los responsables directos del <<bautismo>> de la nueva colección son el poeta Jaques Prevert, a quien acude Duhamel, que acuña el ya legendario término <<*Série Noire*>> y el artista Pablo Picasso que diseña la mítica cubierta en negro y oro²². La gran pregunta es cómo Prevert acuña dicho término. La misma editorial parece encontrar una respuesta adecuada a ello de la mano del ensayista y novelista Raymond Queneau, uno de los primeros en destacar la originalidad de la nueva literatura norteamericana:

L'attention de l'auteur et du lecteur n'est plus portée sur l'intrigue, mais sur les personnages qui dessinent cette énigme [...]. La brutalité et l'érotisme ont remplacé les savantes déductions. Le détective ne ramasse plus de cendres de cigarette, mais écrase le nez des témoins à coups de talon. Les bandits sont parfaitement immondes, sadiques et lâches, et toutes les femmes ont des jambes splendides; elles sont perfides et traîtresses et non moins cruelles que les messieurs (*ibidem*)²³.

A este punto de vista temático, de personajes, ambientaciones y atmósferas influye notablemente el título de varios textos como los de Cornell Woolrich: *The Bride Wore Black*

²¹ “[...] se va de casa de Marcel Achard [dramaturgo y amigo de Duhamel, *sic*] con los bolsillos llenos...de tres libros en inglés: dos de Peter Cheney y uno de James Hadley Chase. ¿Los traduce, pero donde publicarlas?”

²² Respecto a este último punto existe otra versión que ofrece Claude Mesplède en su *Dictionnaire des littératures policières* (2007: 754): la cubierta es realizada por Germaine, la esposa del poeta Jaques Prévert, no por Picasso.

²³ La atención del autor y del lector no se refiere solo a la intriga, sino, también, a los personajes que dibujan este enigma [...]. La brutalidad y el erotismo sustituyeron a las sabias deducciones. El detective no recoge solamente cenizas de cigarrillo, aplasta la nariz de los testigos a patadas. Los bandidos son seres inmundos, sádicos y flojos, y todas las mujeres tienen piernas espléndidas; son pérfidas y peligrosas y no menos crueles que los mismos hombres.

(1940), *Black Curtain* (1941), *Black Alibi* (1942), *The Black Angel* (1943), *The Black Path of Fear* (1944) o *Rendezvous in Black* (1948).

Otra paradoja. En sus primeros años, la *Série noire* publicó exclusivamente a autores anglosajones, algunos conocidos como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain o Jim Thompson; a otros que comenzaban a popularizarse, como Cheyney y Hadley Chase; y a un grupo de autores no tan conocidos como Vera Caspary o Chester Himes. Es a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta cuando la colección comenzó la publicación de autores franceses: Boris Vian, bajo el pseudónimo Vernon Sullivan, *-J'irai cacher sur vos tombes* (1947)–, André Helena *-Les flics ont toujours raison* (1949) y *Le bon Dieu s'en fout* (1949 – Jean Amila/Jean Meckert *-Y'a pas de bon Dieu* (1950)–, André Piljean *-Passons la monnaie* (1952)–, Albert Simonin *-Touchez pas au grisbi* (1953)–, Auguste Le Breton *-Du Rififi chez les hommes* (1953)– y Jose Giovanni *-Le Deuxième Souffle* (1958) – son los nombres que empiezan a integrar *Série noire* y en la que poco a poco se van sumando otros como G. J. Arnaud, Sebastián Japrisot, el tandem Boileau-Narcejac y Jean-François Coatsmeur entre muchos otros.

Con *Série Noire* la narrativa criminal francesa se inserta dentro de la modernidad ofreciendo a jóvenes promesas o viejas glorias la oportunidad de publicar con ellos, pero más importante aún: se da un giro mucho más violento a la narrativa criminal imitando a los <<realistas *noirs* norteamericanos>> para quienes el crimen ya no es lo importante, sino la enorme configuración de los conflictos sociales, con lo que se da paso a una narrativa criminal socio-crítica²⁴. Asimismo se motiva la aparición de nuevas revistas como *Mystère Magazine*, *Le Saint Detective Magazine*, *Suspense*, *Minuit* o *Alfred Hitchcock Magazine* o *Polar* con lo que la configuración de la nueva narrativa criminal –incluyendo la policíaca, el espionaje y el *thriller*– no se supedita exclusivamente al trabajo realizado por *Série Noire*, sino que se generaliza con el paso del tiempo en el país (Reuter, 2005: 27).

Con todo, el género criminal comienza a sufrir un desgaste que se verá reflejado en la cantidad y calidad de los textos. Esta situación se debe a la irrupción de otras especies determinadas <<sensacionales>> como el *thriller* y el espionaje, pero sobre todo por el favoritismo de los editores franceses a textos anglosajones. A finales de los sesenta con la

²⁴ Hasta la fecha ha publicado cerca de tres mil títulos criminales, policíacos, *thrillers* y de espionaje (http://www.gallimard.fr/collections/serie_noire.htm, 2009) y (Mesplède, 2007: 754).

explosión política, social y cultural del mayo del 68 se da un nuevo desarrollo en el *polar* francés (Dubois, 1996: 67)

1.1.6 Etapa postmoderna, el *neopolar* francés: la ruptura de la frontera intergenérica

A comienzos de la década de los setenta toda una serie de eventos rodean al ya decadente *polar* francés: los movimientos estudiantiles de 1968, la revuelta de París del mismo año, la guerra de Vietnam, los asesinatos de los hermanos Kennedy y Martin Luther King Jr., la invasión soviética a Praga. Para Dubois (1996: 67) hay una radicalización de los contenidos políticos y sociales y una búsqueda por innovar en el plano estético del *polar*. De lo contrario se corre el riesgo que el *polar* quede anquilosado como menciona Jean Paul-Krauffmann (*cifr. ibidem*: 68)²⁵.

En 1971 Gallimard publica *L'affaire N'Gustro* la primera novela de Jean-Patrick Manchette. El texto tiene elementos muy confusos, dado que en ella se mezcla lo criminal con la investigación policíaca, pero también el espionaje, la intriga política internacional y el *thriller*. Este es el cambio necesario para el *polar* que con esta novela tendrá el manifiesto *neopolar*. Pero ¿qué tiene en particular esta novela y su joven autor?

Con ella Manchette declara la ruptura con el *polar* francés clásico que se viene haciendo desde los cincuenta. Para él el problema principal radica en que “Le *polar* français est de même déterminé par le *polar* américain [...]” (Manchette, <http://manchette.rayonpolar.com>, 2008b: 1)²⁶. La imitación que hace el *polar* del <<realismo noir norteamericano>> es excesiva. Es necesario establecer un nuevo *polar* con una dimensión social e histórica que se ajuste a la realidad de Francia.

El nuevo *polar* que propugna Manchette no será solo novela policíaca, criminal o *thriller* (*ibidem*: 2); debe ser una práctica militante en sus personajes y temas, es decir una narrativa de intervención social. Se pugna por un regreso a los valores iniciales de ambos géneros, pero sin olvidar la descripción de la sociedad francesa actual repleta de alcohol, sexo, drogas y violencia. La propuesta es muy clara: una unión entre lo clásico y lo moderno que genere un enorme avance evolutivo tanto para lo criminal como para lo policíaco, el espionaje y el *thriller*: un paso hacia una literatura más socio-crítica. Y eso es lo

²⁵ No fue posible encontrar su artículo en *le Matin*.

²⁶ El *polar* francés es, incluso, determinado por el *polar* americano [...]

que hace Jean-Patrick Manchette precisamente con *L'affaire N'Gustro*: poner en evidencia la corrupción y salvajismo de los servicios de inteligencia franceses que dan un golpe de mano en el secuestro y asesinato del disidente marroquí Ben Barka, actuando como sicarios del rey de Marruecos, Hassan II, todo en medio de un ambiente de violenta intriga internacional, demostrando la corrupción gubernamental y el estado de indefensión de la sociedad ante un Estado que oculta sus fechorías. La narrativa de Manchette, y la que propugna, toca temas actuales con un tono ácido y crítico: la marginalidad y lucha en *Nada* (1972); la apatía de la sociedad en *Morgue pleine* (1973); la corrupción política y la alienación en *Le Petit bleu de la côte Ouest* (1976) o la degradación del ser humano en *Fatale* (1977).

El joven escritor francés ignora que su nueva expresión *–neopolar–* tendrá un gran impacto mediático. El término está sistemáticamente enlazado a todo texto que combine la violencia con el erotismo y que trate los problemas sociales como la delincuencia, la contaminación, la corrupción o el racismo (Dubois, 1996: 68). Manchette comienza a abordar en su narrativa dichos problemas, preocupaciones y escándalos que acosan a la sociedad francesa de comienzos de los años setenta ofreciendo una nueva clase de personajes, de antihéroes parecidos a los que poblaron el primitivo <<realismo *noir* norteamericano>>, pero totalmente franceses, con una visión sociocrítica que dará paso a otra característica del *neopolar*: la ambigüedad de sus personajes en medio de un clima de ebullición y constante tensión y que se observará en otras novelas como *Laissez bronzer les cadavres* (1971), en colaboración con Jean-Pierre Bastid, *L'Homme au boulet rouge* (1972) o *Que d'os* (1976), y que influirá notablemente en otros escritores como Jean Amila *–Contest-Flic* (1972)– o G. J. Arnaud *–Ami-ami flics* (1982)– (Dubois, 1996: 68).

Pero más importante aún: Manchette y el *neopolar* traspasan los límites entre lo criminal, lo policíaco, el *thriller* y el espionaje. Este autor rehúye a todo convencionalismo genérico, ya que para él no hay límites de género para este *neopolar*. Un personaje puede evolucionar dentro de una historia y al final dinamitarla, dado que su función puede cambiar como lo hacen los seres humanos. Prueba de ello son los personajes de *Fatale* (1977) o *La Position du tirer couché* (1981), asesinos profesionales que no están sujetos a ninguna voluntad, salvo la de ellos mismo, como la que presenta el ex-sicario Juan Galba en *Noviembre sin violetas* (1995) de Lorenzo Silva. Finalmente, un autor e ideólogo se decide a escribir y aceptar, sin tapujos, el problema del límite.

Ahora bien, el desarrollo de la narrativa criminal continúa de manera paralela al <<realismo *noir*>>, al <<post-realismo>>, al *polar* y al *neopolar* y en ella entran dos nuevas clases: los asesinos seriales y los narcotraficantes²⁷.

1.1.7 Etapa postmoderna: asesinos seriales y narcotraficantes

En el primer caso es indudable que la herencia de Robert Bloch y su narrativa psicológica de asesinos seriales, con *Psicosis* (1959) como novela principal, es trascendente para esta vertiente que en *Barba Azul* de Perrault encuentra su primer gran caso. Aparte de la influencia de Bloch, son dos las novelas que comienzan a explorar el papel del asesino en serie: *El asesino dentro de mí* (*The Killer Inside Me*, 1952) de Jim Thompson y *El talentoso Mr. Ripley* (*The Talented Mr Ripley*, 1955) de Patricia Highsmith.

En el año de 1966 se publican dos novelas importantes en el desarrollo de la narrativa serial: *El estrangulador de Boston* de Gerold Frank y *A sangre fría* de Truman Capote. La primera explorara los trece asesinatos cometidos por Alberto De Salvo en la ciudad de Boston, mientras que la segunda se centra en el asesinato de la familia Cluttler, en Holcomb, Kansas, y en los asesinos, Richard Eugene Hickock y Perry Edward Smith. Con todo, hay que aclarar que aunque aborda el problema de la psicología criminal, *A sangre fría* no pertenece al subgénero criminal de los asesinos en serie²⁸. Salta a la palestra una pregunta ¿dónde ubicar *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh?

Más de uno asegura que el texto del periodista y escritor argentino se anticipa a la novela de Capote. No obstante, dicha comparación no es del todo válida. Si bien es cierto que ambas están basadas en sucesos reales —la primera en los fusilamientos de civiles por parte de militares y la segunda en el asesinato de la familia Clutter— y que el texto de Walsh fue publicado con anterioridad al de Capote, *Operación masacre* funciona según el discurso de una crónica periodística, mientras que *A sangre fría*, a pesar de ser catalogada como una *Non-fiction Novel* o novela testimonio, posee una forma más novelada. Además, hay otro detalle que sobresale enormemente: *Operación masacre* tiene una historia que la acerca más

²⁷ En *Homicidio* (2003) Martin Daly y Margo Wilson estudian el fenómeno de los asesinatos seriales, relacionándolo con la sociedad anglosajona.

²⁸ De acuerdo a ex agentes del FBI como Robert Ressler —en su artículo “Criminal Profiling Research on Homicide” (1985)— o psiquiatras criminales como Robert D. Keppel —*Serial Murder: Future Implications for Police Investigations* (1989), *Signature Killers* (1997)— o Robert Hare —*Without Conscience* (1999) — el asesinato es considerado serial cuando alguien comete tres o más asesinatos durante un extenso período de tiempo con un <<lapso de enfriamiento>> entre cada crimen.

con el *thriller* político y la denuncia social, mientras que *A sangre fría* explora los asesinatos y la psicología de los dos asesinos.

Un caso interesante es *El resplandor* (*The Shining*, 1977) de Stephen King, novela que aborda el tema de la psicología criminal ligada con lo fantástico –básicamente el terror–, en la que el escritor Jack Torrance trata de asesinar a su familia mientras vigilan un hotel aislado en las montañas. Realmente es con la novela *Bundy: The Deliberate Stranger* (1980) del norteamericano Richard W. Larsen, cuando el subgénero criminal serial da uno de sus grandes pasos adentrándose de lleno en el prototipo más temible del asesino serial: Ted Bundy.

A principios de los ochenta aparece *El dragón rojo* (1980-1981) de Thomas Harris, una novela que será clave no solo en el desarrollo del subgénero de los asesinos en serie, sino en la aparición de la <<narrativa psicológica crimino-policíaca>>. Lo curioso es que lo hará con Francis Dolarhyde y no con el Dr. Hannibal Lecter protagonista de ciclo <<Lecter>>²⁹. Con la obra de Harris la narrativa criminal oficialmente entra en una etapa mucho más oscura, violenta y caótica: cualquier límite entre lo criminal y lo policíaco se va borrando. Asesinos seriales e investigadores poseen la misma importancia a tal punto que se analizan la psicología y actos de ambos. Un rasgo que se observará en la obra de la escocesa Val Macdermid y la norteamericana Patricia Cornwell. De esto se alimenta *Plenilunio* (1997) de Antonio Muñoz Molina: de un mundo narrativo en el que investigadores y criminales compartirán el protagonismo y el lector conocerá las motivaciones psicológicas de ambos, así como sus sentimientos más íntimos³⁰.

En 1987 se publicó *The Black Dahlia* del norteamericano James Ellroy la cual, aunque no tiene a un asesino en serie como protagonista ni se centra en asesinatos seriales, explora la psicopatología del acto criminal (Horsley, 2005: 147). Ya en los noventa sobresale un asesino serial mucho más peligroso: el hombre de éxito. Patrick Bateman, en *American Psycho* (1991) de Bret Easton Ellis, es el mejor ejemplo de un hombre exitoso en los negocios y en sociedad que oculta su verdadero rostro: es un violento asesino en serie dedicado al canibalismo.

²⁹ *El silencio de los corderos* (1988), *Hannibal* (1999) y *Hannibal: el origen del mal* (2006).

³⁰ Este fenómeno se aprecia también en algo muy parecido a lo que Alfonso Grosso hace en *El crimen de las estanqueras* (1985).

Es imposible señalar más ejemplos de este subgénero criminal, pero sí es necesario señalar *Palabras que matan* (2008), una compilación de distintos artículos dirigida por Àlex Martín y Javier Sánchez Zapatero en la que se ofrece un panorama general teórico del asesino en serie, y *Twenty Century Crime fiction* (2005) de Lee Horsley, otro interesante estudio sobre el crimen en la literatura.

En el caso de la narrativa del <<narco>> esta se ha popularizado en los últimos veinte años sobre todo en la literatura mexicana y colombiana. En la primera, sobresalen nombres como Federico Campbell, Gabriel Trujillo Muñoz, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Eduardo Antonio Parra, Luis Felipe G. Lomelí, además de cuentos de Víctor Ronquillo como *La mala broma de <<El Colombiano>>* (1997) o Gabriel Trujillo Muñoz –*La energía de los esclavos* (1997)–. Un grupo de escritores del que sobresale Elmer Mendoza que en su narrativa recoge el efecto del narcotráfico en México. En la literatura colombiana el tema del narcotráfico aparece en la década de los noventa con novelas como *No nacimos pa' semilla* (1990) de Alonso Salazar, *Rostrros del secuestro* (1994) de Sandra Afanador, *La bruja: coca, política y demonio* (1994) de Germán Castro Caicedo y *Noticia de un secuestro* (1996), de Gabriel García Márquez. De manera extraordinaria sobresale *La Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Cartas cruzadas* (1995) de Darío Jaramillo, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco Ramos y *Espárragos para dos leones* (1999) de Alfredo Iriarte.

Desgraciadamente es imposible analizar a conciencia una narrativa que en España se dio a conocer gracias a *La reina del sur* (2002) de Arturo Pérez-Reverte. Aunque vale la pena citar los pocos estudios existentes sobre ella como *Viento rojo. Diez historias del narco en México* (2004) una mezcla de estudios periodísticos y narraciones ficcionales y *El norte y su frontera en la narrativa policíaca mexicana* (2005) una compilación de estudios críticos hecha por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández, así como los artículos “Gramática-Violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX” (2000) de Cristo Rafael Figueroa Sánchez, y “Colombia: violencia y narración” (2004) de Carolina Castillo.

1.2. La narrativa policíaca

Al igual que en lo criminal, la narrativa policíaca no posee límites cronológicos muy claros, aunque casi todos los estudios literarios policíacos consideran que *Los crímenes de la calle Morgue* (1841) de Edgar Allan Poe es el primer texto policíaco al ofrecer el tema –

investigación de un crimen– y personajes –un investigador analítico como protagonista, un criminal y una víctima– elementos que determinan la tipología policíaca.

No obstante, no es la primera vez que dichos mecanismos aparecen en un texto literario: *Edipo rey* de Sófocles, *La odisea* de Homero, *Las etiópicas* de Heliodoro, el relato de *Susana* de la versión apócrifa del libro de Daniel, el caso del juicio del rey Salomón en el 1º libro de Reyes, el de Arquímedes y la corona del rey de Siracusa, *El asno de oro* de Lucio Apuleyo, Sancho y sus juicios como gobernador en *El Quijote* de Cervantes, *El Zadig* (1747) de Voltaire y *El visionario* (1786-1789) de Schiller son algunos ejemplos literarios que poseen un <<investigador>> que trata de esclarecer un misterio. Con todo, resultan ser textos aislados, antecedentes que aportan algunos elementos a lo policíaco.

Dentro de la nebulosa historia de lo policíaco hay otros antecedentes a tomar en cuenta: *Las cosas como son; o Las aventuras de Caleb Williams* (1794) de William Godwin y *Memorias* (1828), de Eugene François Vidcoq. El primero es importante porque en él se lleva a cabo una investigación policíaca sobre un crimen, mientras que el segundo, en palabras de Jerry Palmer (1983: 223), “se acerca mucho a la novela policíaca” gracias a tres razones: un héroe investigador, suspense y la sensación de que el crimen es indignante e injustificado. Pese a ello, hay que aclarar que ninguno de estos dos es el primer texto ficcional policíaco: *Las aventuras de Caleb Williams* es una protesta en contra del autoritarismo del Gobierno y *Memorias* es una autobiografía.

De este modo, queda patente el hecho de que es Poe quien da comienzo a la narrativa policíaca gracias a sus << cuentos de raciocinio >>: *Los crímenes de la calle Morgue* (1841), *El asesinato de Marie Rôquet* (1843) y *La carta robada* (1844). Sin embargo, quien realmente da un gran impulso a lo policíaco, al igual que a lo criminal, es Charles Dickens. Incluso ese mismo año de 1844 el escritor inglés completó su novela picaresca *The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit* (1843-1944) en la cual se observa la aparición del primer investigador profesional: el agente de seguros Nadgett.

1.2.1 Etapa clásica anglosajona y francesa

La aparición de Dickens en el panorama policíaco es sumamente importante, dado que si se considera que Poe da comienzo a esta narrativa, el inglés sería <<el verdadero padre de lo policíaco>>, el responsable del primer desarrollo de esta narrativa.

Hacia 1850 Dickens se adentra profundamente en el mundo policíaco gracias a cuatro *sketches* que conformaron *The Detective Police* publicado en la revista *Household Words*, en la cual se presentó al lector el trabajo que realizaban los <<*Bow Street Runners*>> –los agentes investigadores londinenses de la época–, aunque lo realmente importante es que por primera se introduce la palabra *detective*. Dos años después Dickens publica su novela *Bleak House* en la que aparece el primer investigador policíaco: el inspector Bucket³¹. Hacia 1859, escribió *Hunted Down*, pero no es hasta 1870 cuando comienza a publicar en su revista *All the Year Round* la que debió haber sido la primera gran obra maestra del género: *El misterio de Edwin Drood*. Desgraciadamente el escritor no pudo consolidar su trabajo literario policíaco pues antes de terminar la novela falleció, dejando de esta manera inconclusa la que pudo haber sido una de las primeras y más importantes novelas policíacas. De este modo, es Wilkie Collins el encargado de ir consolidando el género.

Antiguo colaborador de Dickens, Collins escribió varios relatos criminales en *Household Words*, todos ellos muy apegados al estilo de los textos *Newgate* (Woeller y Cassidy, 1988: 67), pero es en 1860 cuando escribe su primera gran novela: *La Dama de Blanco* (*The Woman in White*) la cual, a pesar de tener una gran conexión con la novela negra gótica inglesa –sobre todo por la ambientación y atmósfera–, es un texto policíaco con grandes dosis de *thriller*. En 1868 aparece *La piedra lunar* (*The Moonstone*) en la cual aparece el sargento Cuff de la Scotland Yard, el encargado de resolver el robo de una extraña piedra proveniente de la India³².

Al mismo tiempo que Dickens y Collins comenzaban a desarrollar la narrativa policíaca en la literatura inglesa, sentando las bases del género en el mundo anglosajón, Paul Féval, padre, y Émile Gaboriau lo llevaban a cabo en Francia, aunque Honoré de Balzac y Alexandre Dumas, padre, se habían anticipado, el primero en 1833 con *Père Goriot* y el segundo en 1854-55 con *Los móbicanos de París*.

En 1861-1862, Féval publicó *Jean Diabole* novela en donde se aprecia uno de los primeros duelos entre investigador y criminal: el jefe superintendente Gregory Temple

³¹ De cierto modo Bucket, es la contraparte de Dupin, ya que en su agudeza y sagacidad, en sus trucos y en su comportamiento podemos ver el perfil de un detective ficcional policíaco profesional, lo contrario del amateur Dupin.

³² Al igual que Bucket, el personaje del sargento Cuff está basado en un policía verdadero: el inspector Jonathan Whicher del Departamento de Investigación, quien apareció en varios artículos de la revista *House Hold*. La gran capacidad de Whicher para resolver los más difíciles casos le trajeron el sobrenombre de “el príncipe de los detectives” (Symons: 1992:49-50).

tiene que enfrentarse al delincuente Jean Diable *alias* John Devil o Hans Teufel³³. La novela es todo un hito, ya que se adelanta en época a la obra de Conan Doyle, y al enfrentamiento entre Holmes y el profesor Moriarty. De igual modo, y como parte de la saga *Les Habits Noires*, aparece el juez e investigador Remy d'Arx gran oponente del coronel Bozzo. Por su parte, Émile Gaboriau, sobresale con novelas como *El caso Lerouge* (*L'Affaire Lerouge*, 1863), *El crimen de Orcival* (*Le Crime d'Orcival*, 1867), *El documento 113* (*Le Dossier No. 113*, 1867) y *Monsieur Lecoq* (1869) y *La cuerda al cuello* (1873) la mayoría de ellas protagonizadas por Lecoq, un policía parisino³⁴.

Ya entrado el siglo XX, tanto la narrativa anglosajona como la francesa comienzan a ofrecer más nombres: S.S. Van Dine, Dorothy Sayers, Erle Stanley Gardner, Ellery Queen, Rex Stout, Monseñor Knox, Frank Howell Evans, Marie Belloq Lowndes, Léon Groc, Jean-Toussaint Samat, André Charpentier, Jules Esquirol, Joseph-Louis Scanciaume, Henri-Jeanne Magog entre una muy larga y variada lista de escritores y escritoras, aunque son cinco los grandes nombres que sobresalen entre todos: tres anglosajones y dos franceses.

En 1887 se publicó con muy poco éxito en la revista *Beeton's Christmas Annual* una la primera novela de Arthur Conan Doyle: *Estudio en escarlata* (*A Study in Scarlet*). Lo paradójico es que en Estados Unidos el editor de *Lippincott's Magazine* encontró muy interesante el texto y hacia 1890 se publicó en ella *El signo de los cuatro* (*The Sign of the Four*) (Symons, 1992:66). Después de esta segunda novela Conan Doyle pensó en la conveniencia de publicar periódicamente relatos breves. Por este sistema, *The Strand Magazine* de Londres publicó, a partir de julio de 1891, doce relatos más que conformaron *Las aventuras de Sherlock Holmes* (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892). Posteriormente, entre 1892 y 1893, escribió otros doce relatos que vieron la luz bajo el título de *Las memorias de Sherlock Holmes* (*The memoirs of Sherlock Holmes*, 1894). En el último relato, *El problema final*, Holmes encontró la muerte. Las presiones de los lectores hicieron que en 1901-1902, se publicara la tercera novela de Holmes, *El sabueso de los Baskerville* (*The Hound of the Baskerville*) que no satisfizo totalmente a los lectores, debido a que se trataba de un episodio anterior a la muerte del detective. Ante esto, en 1905, se publicó *El retorno de Sherlock Holmes* (*The Return of Sherlock Holmes*)y, posteriormente, *El valle del terror* (*The Valley of Fear*, 1914-1915), *Su último saludo en*

³³ El nombre de esta novela, le sirve a Féval para bautizar una revista que funda al año siguiente, y donde además de él publicarán otros importantes escritores folletinescos como Émile Gaboriau. La revista se caracterizará por la publicación de relatos policíacos, criminales, de suspense y de ciencia ficción.

³⁴ *El caso Lerouge* no fue publicada como libro hasta 1866 (Symons, 1992:52).

el escenario/*Su última reverencia* (*His Last Bow*, 1917) y *El archivo de Sherlock Holmes* (*The Case-Book of Sherlock Holmes*, 1927). Con Holmes, la escuela anglosajona marcó aún más las diferencias con la francesa: Doyle se concentró más en el cuento o en una especie de noveleta lo cual fue un instrumento fiable para introducir un nuevo tema o punto de vista más fresco, mientras que los franceses mantenían el folletín.

Contemporáneo de Holmes, G.K Chesterton irrumpe en lo policíaco gracias al padre Brown cuya presentación oficial fue en 1910 en la revista *The Storyteller* con el relato *La cruz azul* (*The Blue Cross*) publicada al año siguiente en el volumen *El candor del padre Brown* (*The Innocence of Father Brown*). Posteriormente aparecieron cuatro volúmenes más: *La sabiduría del padre Brown* (*The Wisdom of Father Brown*, 1914), *La incredulidad del padre Brown* (*The Incredulity of Father Brown*, 1926), *El secreto del padre Brown* (*The Secret of Father Brown*, 1927) y *El escándalo del padre Brown* (*The Scandal of Father Brown*, 1935).

En la década de los veinte apareció un grupo de escritores que vieron las historias policíacas, en particular las de detectives, como un rompecabezas a resolver por el autor, el investigador y el propio lector. Para 1932 este grupo era conocido como el <<London Detection Club>>³⁵. Entre sus miembros destacaban nombres como los de Freeman Wills Croft o Dorothy Sayers, pero la figura más importante de este club fue Agatha Mary Clarissa Millar Christie Mallowan, la creadora de otro de los <<monstruos sagrados>> de la escuela anglosajona clásica: Hercules Poirot³⁶.

El misterioso caso de Styles (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920), la primera novela de Christie y la primera gran aventura de Poirot no tuvo gran éxito al igual que las siguientes³⁷. Sin embargo, seis años más tarde la autora demostró su gran capacidad con una novela que resquebraja la hermenéutica policíaca: *El asesinato de Roger Ackroyd* (*The Murder Of Roger Ackroyd*)³⁸. Hay que recordar que Poirot no es el único personaje interesante de Christie,

³⁵El club de investigación de Londres.

³⁶ Existe cierta confusión respecto a la creación de Poirot. Christie comenzó a escribir sobre Poirot hacia 1916, por lo que es imposible que se haya basado en el personaje Hercules Popeau de Marie Belloc Lowndes ya que este aparece hasta 1920 en *The Lonely House* y, posteriormente, en *The Labours of Hercules* (1943) y en un relato titulado *Popeau Intervenes*. Es más probable que haya utilizado como modelo a Frank Howel Evans y su Jules Poirot que aparece por primera vez en 1909 en una serie de relatos publicados en *The New Magazine* y posteriormente en *The Murder Club* (1910).

³⁷Aunque esta es la primera aparición de Poirot cronológicamente, de acuerdo a su propia historia, sus primeros casos se presentan años después, en 1974, con *Los primeros casos de Poirot*.

³⁸ Christie mantendrá a Poirot como su principal investigador hasta *El telón* (1975).

junto a él se encuentra Miss Jane Marple, que apareció por primera vez en el relato *The Tuesday Night Club* (1926) así como Ariadne Oliver y el matrimonio Beresford.

El clasicismo policíaco llega con esta autora a su máximo grado de perfección, debido a que no solo continúa la tradición clásica del <<misterio del cuarto cerrado>>, sino que actualiza el esquema impuesto por Poe y desarrollado por Dickens y Collins. Ahora los crímenes se llevan a cabo en distintos lugares: bibliotecas, cuartos, aviones, trenes, islas solitarias, etc. Lo paradójico es que esto significará también el comienzo de la decadencia del clasicismo policíaco.

Mientras los anglosajones desarrollaban su narrativa policíaca, en Francia, y a pesar de que los criminales parecían ganarles la partida a los agentes de la Ley, aparecieron escritores decididos a tener como personajes principales a policías como es el caso de Gaston Leroux y Georges Simenon.

En 1907-1908 Leroux publicó su primer libro *El misterio del cuarto amarillo* (*Le Mystère de la Chambre Jaune*). En 1908-1909 es el turno de *El perfume de la dama enlutada* (*Le Parfum de la Dame en Noir*). Con estas dos novelas este francés entró de lleno a la novela policíaca con su singular investigador, el periodista Joseph Josephi, alias <<Rouletabille>> el cual aparece en otras seis historias de las que solamente en las dos primeras observamos elementos policíacos de gran peso.

Hacia 1929 el belga Georges Simenon publica la novela *Pierre-le-Letton* en la cual aparece por primera vez el comisario Maigret³⁹. Dos años después Simenon ya es famoso. ¿Qué es lo que lleva a autor e investigador a ser tan exitosos?

En primer lugar no estamos ante relatos vulgares y simples. Grandes críticos literarios de la época como André Therive, René Lalou, Jean Cassou y Edmon Jaloux comparten la opinión de que las novelas de Simenon poseen características propias y singulares. En segundo lugar sus historias tienen una atmósfera y problemas humanos, con un trabajo psicológico y sencillo, pero sumamente elaborado. En tercer lugar, mientras Christie vuelve más matemático el esquema policíaco, Simenon lo sintetiza ofreciendo un ambiente y atmósfera reales, cargando de gravedad anímica a sus figuras encajándolas en

³⁹ Publicado por primera vez en septiembre de 1929 y reeditado por la Editorial Fayard en 1931.

ambientes cotidianos. En cuarto lugar, el autor gusta, a través de toda la historia, de prolongar la captura del culpable al que todo el mundo conoce, un rasgo que se volverá típico en su obra y que marca diferencias respecto a la escuela anglosajona y, sobretodo, con Christie, ya que si la autora británica mantiene oculto al culpable entre los sospechosos, con Simenon comienza a ser conocido. Eso crea una tensión emotiva en el ánimo del lector que se embarca en la aventura desentendiéndose del problema que ya está resuelto. Algo que empleará Bloch en *Psicosis* (1959) y que Harris retomará en el ciclo <<Lecter>> y en donde se incluye a *Plenilunio*. En quinto y último lugar, la narrativa policíaca tiene ante todo técnica y problema, crimen-investigación-resultado final. Con Simenon dicha técnica y problema se relegan a segundo término para exaltar la psicología de los personajes, la atmósfera que los rodea y la emoción del azar premeditado, con lo que lectura va a ser policíaca y psicológica.

Este belga tiene un puesto clave en el desarrollo no sólo de la escuela francesa, sino de la misma narrativa policíaca. Cuando Maigret aparece por primera vez en 1929 apenas se está dando el cambio generacional entre la vieja guardia clásica y el <<realismo *noir* norteamericano>> moderno. Los investigadores clásicos –agentes consultores, policías, amateurs– ceden su lugar a los *private eyes* los cuales no serán las <<máquinas>> pensantes del clasicismo, sino seres humanos. A todo esto Maigret se ha adelantado desde su puesto de comisario, marido y padre.

Junto al comisario Maigret se encuentran otros investigadores policíacos como Monsieur Wens –Stanilas-André Steeman–, André Brunel –Pierre Boileau–, el inspector Lentraille –Albert Duvivier uno de los *alias* de Jean Amila–, el juez de instrucción Allou, –Noël Vindry– y el comisario Gilles –Jaques Decrest– los cuales ayudaron al desarrollo de la escuela francesa que en los años cincuenta daría el paso hacia el *polar* policíaco.

1.2.2 Etapa moderna: <<realismo *noir* norteamericano>>

La narrativa policíaca mantiene una gran similitud con la criminal respecto al profundo cambio que va a experimentar a partir de la década de los veinte con la publicación de la revista *Black Mask*: la frontera genérica se volverá casi imperceptible. Este fenómeno se notará aún más en lo policíaco cuando se observe los impresionantes actos de violencia de detectives como Race Williams, Lew Archer o Mike Hammer.

Lo policíaco moderno posee sus propias características. La más evidente es la ausencia de policías como investigadores-protagonistas. La causa de esto fue la enorme impopularidad de estos entre la población la cual los consideraba corruptos e ineficaces. Por ello, casi todos los grandes investigadores de la primera etapa realista *noir* serán detectives privados.

Para la mayoría de especialistas en el género Carroll John Daly inaugura oficialmente la etapa moderna de lo policíaco con su *private eye* Race Williams, que aparece por primera vez el 1 de junio de 1923 en el relato *Knights of the Open Palm* publicado en *Black Mask*. Sin embargo, este no es el primer ejemplo literario del <<realismo *noir* norteamericano>>: *Three Gun Terry*, del mismo Daly, tiene ese honor, ya que fue publicado por primera vez en *Black Mask* el 15 de mayo del mismo año. Aunque Terry Mack, protagonista de *Three Gun Terry*, es el primer <<detective duro>> Race Williams poseerá mayor importancia, ya que Daly lo tendrá a él como protagonista convirtiéndose en el primero de una nueva clase de investigadores. Sus características marcarán, definitivamente, esta nueva etapa: un hombre duro y solitario, brutal, violento, mal hablado, con una dudosa moral y que a la hora de resolver un caso opta por la violencia antes que la deducción.

Las dos grandes vertientes que alimentarán a la novela policíaca moderna, incrustada en el <<realismo *noir*>>, son el <<*hard-boiled*>> y el <<*police procedural*>>, sin olvidar la influencia de la <<psicología criminal>>, aunque esta vertiente, como veremos en el caso de Lew Archer de Ross MacDonald, corresponderá más bien a una reflexión policíaca sobre las causas que llevan a una persona a delinquir.

El <<*hard-boiled*>> corresponde casi de manera exclusiva a los <<*private eye*>>, como el ya mencionado Williams, el <<Agente de la Continental>>, Sam Spade, Bill Crane, Philip Marlowe, Mike Hammer y Lew Archer, entre otros, y será, sin lugar a dudas, la vertiente policíaca del <<realismo *noir*>> más prolífica. Al igual que en el <<*hard-boiled*>> criminal, el policíaco posee varias etapas generacionales.

En la primera Carroll John Daly y sus investigadores privados Terry Mack y Race Williams son los primeros en aparecer, pero es mucho más importante la figura de Dashiell Hammett gracias a dos de sus personajes. El Agente de la Continental apareció por primera vez en el relato *Arson Plus*, publicado por primera en octubre de 1927 en *Black Mask*. Su

vida literaria será extensa, más de 26 relatos cortos y dos novelas: *Cosecha roja* (*Red Harvest*, 1929) y *La maldición de los Dain* (*The Dain Curse*, 1929). Paradójico es el lugar que ocupa Sam Spade en la narrativa policíaca: su vida literaria será solamente la novela *El balcón maltés* (*The Maltese Falcon*, 1930) y tres relatos cortos: *A Man Called Spade*, *Too Many Have Lived, They Can Hang Your Once* todos de 1932⁴⁰. Por su parte, Jonathan Latimer con *Murder in the Madhouse* (1934) comienza la serie protagonizada por el detective privado Bill Crane que protagonizó otras novelas como *Headed for a Hearse* (1935), *The Lady in the Morgue* (1936), *The Dead Don't Care* (1937) y *Red Gardenias* (1939).

Como parte de la segunda generación <<*hard-boiled*>> sobresalen cinco nombres: Raymond Chandler, Cleve F. Adams, Wade Miller, Ross McDonald y Mickey Spillane. El primero es el heredero directo de Hammett no solo en cuanto a su estilo, sino a que será clave en el desarrollo de la narrativa policíaca por su labor teórica. Su personaje es uno de los más conocidos y populares: Philip Marlowe. Por su parte, Cleve F. Adams forma parte de una serie de autores con características singulares: un detective privado ultraderechista y sumamente violento. Rex McBride, la creación de Adams, no tiene nada que ver con detectives privados como Marlowe o el mismo <<Agente de la Continental>> los cuales, a pesar de no renegar de la violencia, no se comportan como criminales y muchos menos poseen el pensamiento fascista de McBride. Max Thursday, creado por Wade Miller, es otro violento detective privado cuyas aventuras, iniciadas en *Nadie es inocente* (*Guilty Bystander*, 1947), se convertirán en una premoción de la psicología norteamericana de la posguerra y de la caza de brujas. Pero realmente el icono de todos los <<salvajes>> detectives de esta segunda generación es Mike Hammer, de Mickey Spillane, que más que un investigador es un asesino ultraderechista con placa, digno heredero de Race Williams⁴¹.

La obra de Ross MacDonal presenta una narrativa compleja. Su personaje, Lew Archer, continúa con la línea de metamorfosis instaurada por Rocambole y seguida por Flambeau y Arsene Lupin: de ser un delincuente se convierte en un agente de la Ley. Pese a ello no estará mucho tiempo en el departamento de policía pues se niega a formar parte del entramado de corrupción policíaca, con lo que se convierte en detective privado. La vida de este investigador tendrá dos etapas muy claras: la primera, la <<*hard-boiled*>>, en la que se

⁴⁰ Recopilados los tres, en 1944, bajo el título *The Adventures of Sam Spade*.

⁴¹ El caso de Spillane es bastante llamativo. Comienza su obra en el auge de la segunda gran generación <<*hard-boiled*>> por lo que temporalmente debería pertenecer a dicha generación, pero dada la extensión de su obra y, sobre todo al carácter político, social y cultural, se va insertando poco a poco en una etapa crepuscular.

comportará como un cazador de criminales, disparando y golpeando a diestro y siniestro; la segunda corresponde a la <<psicología criminal>> y es toda una evolución en este detective privado, ya que ahora se preocupa por indagar en las raíces psicológicas del crimen. Un síntoma de que la obra de MacDonald entra de lleno en la etapa crepuscular del <<realismo noir>>. De cierto modo, Archer se transforma en una especie de discípulo indirecto del padre Brown –sin caer en la cuestión metafísica y mucho menos en la preocupación religiosa– y en un antecesor de los grandes <<profilers>> como Benton Wesley de Patricia Cornwell, Terry McCaleb de Michael Connelly o Alex Cross de James Patterson. De igual modo, MacDonald, representa a una generación que se va perdiendo en el crepúsculo del <<realismo noir>> hasta llegar a Donald Westlake y su detective Mitch Tobin y a Lawrence Sanders con su detective Matthew Scudder.

Mientras tanto, y como su propio nombre indica, el <<police procedural>> corresponde a la narrativa que tiene como protagonistas a personajes pertenecientes a las fuerzas policiales, dando especial referencia a los procedimientos de las mismas y que “[...] fue bautizado así en cuanto que sus cultivadores se acercaban al realismo del género negro mediante la aportación de un documentalismo más o menos preciso sobre las prácticas y técnicas empleadas por los agentes de la ley” (Coma, 1986: 179). Lo que en sí hacen los investigadores en *Plenilunio* (1997) de Muñoz Molina, *Ojos de agua* (2007), de Domingo Villar, y *El baile ha terminado* (2009) de Julián Ibáñez.

El primer texto perteneciente a esta vertiente es *G-Man* (1937) de Charles Francis Coe, pero no es hasta la llegada del policía Mitch Taylor en 1945, con *Vas a Victim* de Lawrence Sanders cuando aparece el primer policía del <<realismo noir norteamericano>>. A este le siguieron otros como el capitán de policía Meeton Heimrich –Richard y Francis Lockridge–, Coffin Ed Johnson y Grave Digger Jones –Chester Himes–, Fred Fellows, Sydney Wilks y Frank Sessions –Hillary Waugh–, Virgil Tibbs –John Ball–, Manfred Coen e Isaac Sidel –Jerome Charyn–, Masao Maputo –E.V. Cunningham– y sobre todo el mítico Steve Carella y sus compañeros de la comisaría del distrito 87 de Ed McBain.

Mención aparte merece la narrativa de William McGivern. Aunque su obra puede ser clasificada dentro del <<police procedural>> posee una fuerte carga de denuncia social en contra de la corrupción dentro de la policía como lo representa *Shield for Murder* (1951), *La gran redada* (*The Big Heat*, 1952), *Rogue Cop* (1954) y *The Darkest Hour* (1955).

1.2.3 Etapa moderna francesa: el *polar* y el paso a la postmodernidad

Como ya se había señalado con anterioridad, aunque en el ámbito criminal, Albert Pigasse creó hacia 1927 la colección <<*Le Masque*>> la cual, inicialmente, ofreció una visión anglosajona de lo policíaco, publicando a Conan Doyle, Agatha Christie y Austin Freeman, entre otros. El esfuerzo de Pigasse se vio recompensado en la narrativa policíaca francesa puesto que motivó la aparición de nuevos autores, aparte de Simenon, como los ya mencionados Decrest, Vindry, Claude Aveline y Charles Exbrayat, entre otros. Pero con la llegada de la 2ª Guerra Mundial, la ocupación alemana y el colaboracionismo, la editorial cesa su actividad ante la escasez de papel. A pesar de la ocupación alemana la novela policíaca francesa –y en general la narrativa <<sensacional>> de *suspense*– logrará dar un paso importante en su desarrollo.

Para Jean-Patrick Manchette (<http://manchette.rayonpolar.com>, 2008b: 1) todos los eventos que van a moldear los acontecimientos de la 2ª Guerra Mundial –el fascismo, el stalinismo, el comunismo, la lucha de clases, la resistencia armada a la ocupación, etc.– junto a la literatura norteamericana influirán notablemente en la aparición del *polar* francés. Lo interesante es que el primer paso hacia el *polar*, en su vertiente policíaca, no lo dará Duhamel ni *Série Noire*, sino como bien apunta Manchette Léo Malet.

En plena ocupación alemana y con el colaboracionismo del régimen de Vichy, Malet logra publicar su primera novela *120, Rue de la Gare* (1943) protagonizada por un personaje atípico en la narrativa policíaca francesa: un detective privado llamado Nestor Burma. La aparición de este investigador no es fortuita. En una época en la que los <<duros>> *private eyes* norteamericanos todavía dominaban la escena policíaca en Estados Unidos, Malet ofrece la versión francesa del detective privado. Burma regenta la agencia Fiat Lux, es un hombre duro y cínico, de lenguaje seco y cortante que emplea la violencia solamente en ciertos casos. Aunque mantiene cierto parecido con Marlowe, el carácter de Nestor Burma es distinto al del resto de sus colegas norteamericanos: es un hombre alegre y simpático que no duda en pedir ayuda cuando lo requiere. Para Dubois (1996: 59) la importancia de la obra policíaca de Malet es que “[...] l’œuvre de Malet s’inscrit dans le contexte idéologique, historique et culturel de la France entre 1930 et 1950”⁴².

⁴² “[...] la obra de Malet se inscribe dentro del contexto ideológico, histórico y cultural de la Francia entre 1930 y 1950”.

Hacia 1945 Malet publica dos novelas más protagonizadas por Burma: *Nestor Burma contre CQFD* y *L'Homme au Sang Bleu*. Ese mismo año es cuando se empieza a gestar la aparición de la colección *Série Noire*, a partir de la cual la narrativa policíaca francesa acentuará su gran y violento giro. Lo curioso es que las primeras novelas policíacas de la prestigiosa colección, aparecidas en septiembre, no serán francesas sino inglesas: *Cet homme est dangereux* (*This man is dangerous*) y *La Môme vert-de-gris* (*Poison Ivy*) ambas protagonizadas por Lemmy Caution, un duro investigador del FBI creador por Peter Cheyney, un escritor inglés <<*hard-boiled*>>.

Hacia 1936, Cheyney publica en Londres *This Man is Dangerous* una copia del ambiente, atmosfera, personajes e historia de la narrativa realista *noir* norteamericana. El éxito de la novela es impresionante, dando pie a toda una serie protagonizada por Lemmy Caution. Al año siguiente publica *Pison Ivy*, protagonizada también por el agente del FBI. Después del éxito de estas dos novelas, Cheyney escribe toda una serie sobre las aventuras del violento Caution pero también crea a Slim Callaghan, un detective privado londinense que resulta ser otra copia de los *private eyes* norteamericanos (Bourdier, 1996: 212) y que protagoniza, en 1938, su primera historia: *The Urgent Hangman* (1938). Pero ¿por qué escoger dos novelas británicas en lugar de norteamericanas o francesas?

Básicamente porque se da el mismo fenómeno que en la narrativa criminal: el enorme éxito y popularidad de estas novelas así como de su autor. La elección resulta acertada, ya que Duhamel logra su objetivo: motivar el cambio en la narrativa policíaca francesa –y en general de la criminal, el espionaje y el *thriller*–.

A partir de ahora, el *polar* francés se llenará de ciertos estereotipos: la lluvia, los bares de mala muerte, los automóviles, la sangre y, en particular, la violencia. A diferencia de la novela policíaca clásica cuya estética sobre la muerte, la víctima y el cadáver es bastante <<respetuosa>> con el lector, el *polar* presenta una situación distinta como bien señala Dubois (1996: 57): [...] le roman noir décrit sans joliesse stylistiques et sans ellipses narratives l'acte violent en le présentant dans sa propose durée et dans ses conséquences brutales (la chute brutale du corps et la destruction physique⁴³).

⁴³ [...] la novela negra describe sin bellezas estilísticas y sin elipsis narrativas el acto violento, presentándolo con sus consecuencias brutales (la caída brutal del cuerpo y la destrucción física).

Con la irrupción de la *Série Noire* comienza a aparecer una larga lista de escritores *polar* policíacos como André Helena o Jean Amila, pero son tres los que más sobresalen: los ya mencionados George Simenon y Léo Malet, y Frederic Dard.

El caso Simenon es sorprendente. Es un escritor que cronológicamente se debe ubicar al final de la etapa clásica, pero su obra es tan extensa y sobre todo tan compleja que es imposible clasificar en un período determinado. La mezcla entre el discurso policíaco clásico, la configuración del personaje del comisario Maigret, la actualidad de sus historias, la socio-crítica y la psicología son factores que determinan la popularidad de Simenon y que lo hacen ser uno de esos extraños y pocos casos, como el de Christie, en los que su obra traspasa épocas y continúa siendo popular entre intelectuales, críticos y el lector en general.

En cuanto a Frederic Dard su investigador Antoine San Antonio es un hombre a través del cual vemos la evolución de la sociedad francesa a lo largo de la segunda mitad del siglo XX. Al igual que Maigret, San Antonio es un policía profesional, pero con la diferencia de que no posee la estabilidad emocional y familiar de su colega: es soltero y vive con su madre. Para Dubois (1996: 61) Dard practica una suerte de escritura carnavalesca que predica una dualidad: arriba y abajo; trivialidad y nobleza; sexualidad y racionalidad. Todo enmarcado bajo un estilo realista de lo grotesco con una exaltación de la sangre, de los órganos, de los genitales. La obra literaria de Dard, *alias* San Antonio, está lejos de la parodia literaria formal moderna y se inserta en la utopía popular y, aunque no posee la popularidad en el extranjero como Simenon, dentro de Francia se popularizó enormemente.

Coincidente con la aparición del existencialismo en Francia el *polar* comienza a popularizarse entre los intelectuales de los años cincuenta que lo encuentran fascinante gracias a toda una serie de señalamientos que hace Jaques Sadoul en su *Anthologie de la littérature policière* (1980): los títulos sombríos y grotescos, la violencia y su acción desmedida, el estilo de los autores anglosajones con su humor ácido y negro y su incipiente erotismo. Toda una nueva etapa en los que los textos vienen acompañados de una ausencia de escrúpulos. Asimismo, comienza a marcar grandes diferencias con el clasicismo policíaco de la novela-enigma (Dubois, 1996: 55). Sin embargo, para Manchette (<http://manchette.rayonpolar.com>, 2008b: 1) el *polar*, aunque posee elementos típicos franceses, seguirá teniendo la influencia de los norteamericanos, dado que su fuente

principal fueron ellos. Por ello es que este escritor hacia 1971, con la publicación de *L’Affaire N’Gastro* y de toda una serie de artículos compilados en *Chroniques* (1996), publicada bajo la dirección de Doug Headline y François Guérif, comienza a elaborar no solo la poética del *polar* francés, sino también el manifiesto de un nuevo *polar*, mucho más crítico y violento en el que, cómo ya señalamos con anterioridad, se mezclará lo policíaco, con lo criminal, el *thriller* y la sociocrítica.

Como parte de ese *neopolar* aparecen autores como Claude Klotz –*Casse-cash* (1979) y *Laura Brams* (1984) – o Alain Fournier, alias ADG –*Cradoque’s band* (1973) y *Je suis un roman noir* (1974)–, aunque a partir de finales de la década de los ochenta y comienzos de los noventa aparece una nueva generación de autores franceses que revitalizan al género policíaco alejándose, hasta cierto punto, de los postulados *neopolares* más extremistas – respecto al comunismo o a la lucha de clases–: Jean Claude Izzo y su trilogía sobre el comisario Fabio Montale; Fred Vargas con su comisario Adamsberg; o Didier Daeninckx y su inspector Cardin. Asimismo es llamativa la obra de Jean-Christophe Grangé en la que en novelas como *Les Rivières pourpres* (1998) o *L’Empire des loups* (2003) combina lo policíaco, lo criminal, el espionaje y el *thriller*, con lo que se abre una importante vertiente a analizar, en un futuro, de manera mucho más detallada y precisa.

De igual forma, se da en la narrativa policíaca francesa un extraño fenómeno de <<extrañamiento y alejamiento criminal>>, es decir, aunque los textos son franceses los protagonistas y el lugar de la historia son norteamericanos como se puede vislumbrar en *La bostonienne* (1991) de Andrea Japp o en *Ténèbres sur Jacksonville* (1994) y *La Morsure des ténèbres* (1999) de Brigitte Aubert. Este fenómeno se debe a un intento por alejar el horror del crimen del lugar del origen del escritor, ubicarlos en una cultura y en una sociedad, la anglosajona y en particular la norteamericana, mucho más propensa a crímenes horripilantes y a delincuentes como los asesinos en serie.

1.2.4 Etapa postmoderna anglosajona: los nuevos policías

Hacia comienzos de la década de los sesenta los investigadores policíacos comienzan a sustituir a los investigadores privados. Son cinco los grandes nombres: el comandante Adam Dalgliesh, el inspector Piet van der Valk, el inspector jefe Reginald Wexford, el inspector Henry Castang y el inspector Morse.

Dalgliesh es un detective superintendente de la Scotland Yard y apareció por primera vez en 1962 en *Cubridle el rostro* de la inglesa P.D. James⁴⁴. Por su parte, van der Valk es un inspector de la policía de Amsterdam que trabaja para la Oficina Central de Seguridad. Creado por Nicolas Freeling su primera aparición fue *Amor en Amsterdam* (*Love in Amsterdam/Death in Amsterdam*, 1962) y la última en *A Long Silence* (1972) en la que muere⁴⁵. Wexford, el perspicaz jefe de la policía inglesa de Kingsmarham, fue creado por Ruth Rendell en *From Doon with Death* (1964). Castang, otro investigador de Freeling, es un inspector francés destinado a Bruselas, concretamente a la sede central de la Unión Europea, apareciendo por primera vez en *A Dressing of Diamond* (1974). Morse, creado por Colin Dexter, es un inspector del departamento de policía de Oxford que protagonizó catorce novelas falleciendo en la última *The Remorseful Day* (1999). Ahora bien ¿Qué características poseen estos investigadores?

Se trata de policías profesionales, pero que no tienen nada que ver con agentes policíacos poco preparados o corruptos, propios del <<realismo *noir* norteamericano>>. Los cinco representan, en el mundo anglosajón, investigadores que comienzan a aplicar modernos métodos científicos—criminalística y criminología— a la investigación policíaca⁴⁶.

Como parte de esa transición hacia la postmodernidad del género es necesario mencionar a Joseph Wambaugh y su enorme producción policíaca, al igual que a otros autores como Anne Perry, Roger L. Simon, Bill Pronzini, James Crumley, Sarah Paretsky, Robert B. Parker, Ernest Tdyman, Sue Grafton, Peter Robinson y la vasta obra de James Ellroy⁴⁷, entre otros. Una generación que inmediatamente conecta con una igual de rica y compleja: la de los noventa, encabezada por escritores de la talla de Michael Connelly, Anne Perry⁴⁸, Harlan Coben, Elizabeth George, Patricia Cornwell, Ian Rankin, Walter Mosley, Val MacDermid, Leslie Glass, Denis Mina y Paul Auster, en su obra metafísica policíaca, entre muchos otros. Una generación que terminará por enlazarse con la confusión generada a partir de los atentados del 11/S, 11/M y 7/J.

⁴⁴ Hasta el momento Dalgliesh ha protagonizado catorce novelas.

⁴⁵ También conocida como *Apures de ma Blonde*.

⁴⁶ Se incluye a van der Valk y a Castang en el apartado anglosajón debido a que Freeling era inglés y sus novelas se publicaron en ese idioma. La razón por que desarrolló su obra en Francia y Holanda se explica detalladamente en el obituario que le dedica el periódico *The Guardian* del 22 de julio de 2003: su arresto en Holanda y su interés por conocer el método de trabajo de otras policías europeas.

⁴⁷ Ellroy es un autor bastante ambiguo. Su narrativa es difícil de encasillar puesto que posee tanto novelas criminales como policíacas. Es decir, presenta complejidades similares a las de la narrativa de Thomas Harris y su ciclo <<Lecter>>.

⁴⁸ Se inserta gracias a su ciclo <<William Monk>>.

1.2.5 Un nuevo panorama

Como se ha señalado el terrorismo ha venido a trastocar de gran modo la narrativa sensacional de <<suspense>> y sobre todo desde los atentados terroristas en Nueva York, Washington, Madrid y Londres.

La narrativa de espionaje de Ian Fleming está salpicada aisladamente de ello, traspasando los límites del espionaje e insertándose en lo criminal, como es el caso de *Terrorista* (2007) de John Updike. En *Domingo negro* (1975) Thomas Harris exploraba los problemas del terrorismo internacional, aunque se orientaba hacia evitar un acto terrorista –en el caso de esta novela en la celebración del Super Bowl–, sin embargo, quien comienza a desarrollarlo de manera bastante acertada es el argelino, afincado en Francia, Mohammed Moulessehou, *alias* Yasmina Khadra, uno de los casos más interesantes y en el que vale la pena detenerse algunos párrafos.

La obra policíaca de este argelino abre un nuevo paréntesis para la literatura <<sensacional de *suspense*>>. Su interés es analizar, de cierto modo, los graves problemas sociales postcoloniales que hay en Argelia, pero eso inevitablemente lo lleva a tocar el tema del integrismo y el terrorismo, primero de una manera si no superficial sí algo lejana, pero posteriormente la cuestión <<terrorista>> se va insertando más en su narrativa, como se observa a lo largo del ciclo Llob y en la <<trilogía de Argelia>> –*Moritu* (1997), *Doble blanco* (1997) y *El otoño de las quimeras* (1998)– y que en *El atentado* (2005) es más que evidente. Una situación que causa enorme confusión: su narrativa ¿es policíaca o no? Difícil responder

El comisario Llob no se enfrenta a crímenes ya cometidos, sino a la amenaza del terrorismo en Argelia y a la masificación del crimen con lo que la investigación se vuelve más compleja. Una problemática que se aprecia en novelas anglosajonas como *Último recurso* (*The Closers*, 2005) y *El Observatorio* (*The Overlook*, 2006) ambas de Michael Connelly; *Sábado* (*Saturday*, 2006) de Ewan McEwan, *El hombre del salto* (*Falling Man*, 2007) de Don DeLillo, *Acción de gracias* (*Lay of the Land*, 2006) de Richard Ford, *Un hombre en la oscuridad* (*Man in the Dark*, 2008) de Paul Auster o *Elegía para un americano* (*The Sorrows of an American*, 2008), de Siri Hustvedt, y que en España encuentra en la obra de José Luís Caballero, como *El espía imperfecto* (2009), o en *El corrector* (2009) de Ricardo Menéndez Salmón interesantes ejemplos.

Resumiendo. Tanto la narrativa criminal como la policíaca mantienen sendas diferencias en cuantos a sus historias. Es evidente que un texto criminal tiene como protagonistas al delincuente y sus actos criminales. Lo mismo se puede decir de lo policíaco. Sin embargo, si ya desde la etapa clásica ambas narrativas demostraban que el límite entre ellas comenzaba a ser traspasado con la irrupción del <<realismo *noir* norteamericano>> y el *polar* y *neopolar* francés esta situación se acrecentó a tal punto que el problema del límite entre lo criminal y policíaco se entendió a otras dos narrativas sensacionales: el espionaje y el *thriller*.

1.3. La narrativa de espionaje

Al igual que la narrativa criminal y policíaca es posible vislumbrar en el texto bíblico casos de espionaje: los doce espías que envió Moisés para reconocer la tierra de Canaán o el caso de los dos espías que se esconden en la casa de una prostituta de Jericó. Tampoco hay que olvidar los casos que se plantean en *La Ilíada* sobre cómo Odiseo pretende saber la disposición de las fuerzas troyanas. Estos casos son solo algunos de los que presenta una actividad que como bien señala Rodríguez Joulia Saint Cyr (1970: 107-108) “[...] es tan vieja como los tiempos, ya que hemos de suponer que allá donde hubiera dos bandos de lucha, tanto uno como otro utilizarían cuantos recursos tuvieran a mano para procurarse información sobre las fuerzas y propósitos del contrario”.

1.3.1. Los primeros años: el nacimiento del espionaje

Es James Fenimore Cooper el primero en abordar el problema del espionaje en su novela *The Spy* (1821) ubicada en la guerra de independencia de las trece colonias inglesas en Norteamérica. Asimismo, es interesante señalar que Poe en *La carta robada* (1844) se acerca al espionaje y deja en evidencia que la línea fronteriza entre la investigación policíaca y la del espionaje es bastante endeble.

El primer gran éxito comercial, y que marcaría al género, es *The Battle of Dorking* de George Tomkyns Chesney la cual exploraba una línea interesante de la literatura: una futura y exitosa invasión alemana a las islas británicas⁴⁹. Otras novelas que siguieron esta línea, en si secuelas de la primera, son *After the Battle of Dorking; or What Because of the Invaders* (1872) del coronel Hanley y *Other Side of the Battle of Dorking* (1873), esta última anónima, sin olvidar *The New Ordeal* (1879) del mismo Chesney (Haining, 2002: 186-187). Conan Doyle

⁴⁹ Publicada en mayo de 1871 en *Blackwood's Magazine*.

también se suma a la popularización de la literatura de espionaje. Si en *El signo de los cuatro* (1890) ya hay una mezcla entre lo policíaco y el espionaje –relativo al trabajo de inteligencia realizado por las autoridades británicas en la India– en *The Valley of Fear* (1915) hay un mayor florecimiento del espionaje junto al terrorismo⁵⁰. Pero es en los relatos *The Bruce-Partington Plans* (*Strand*, 1908) y *His Last Bow* (*Strand*, 1917) donde se hace más evidente el contacto de Conan Doyle, y Sherlock Holmes, con el espionaje⁵¹.

El desarrollo de esta narrativa, de acuerdo a Symons (1992: 259), está relacionado con los inventos de la Revolución Industrial: el desarrollo de nuevas armas, barcos, submarinos y aviones va de la mano con el poder de cada nación que quiere mantener sus dominios o extenderlos, por lo que saber de antemano los proyectos de otros aumenta o disminuye dicho poder.

El primer escritor que comienza a especializarse en esta nueva literatura es el británico William Le Queux, antiguo agente del Servicio Secreto Británico, gracias a novelas como *Guilty Bonds* (1890), *The Great War in England in 1897* (1894), *The Man From Downing Street* (1904), *A Secret Service* (1896), *England's Peril* (1899), *His Majesty's Minister* (1901), *The Czar's Spy* (1905), *The Invasion of 1910* (1905), *Spies of the Kaiser* (1909), *Number 70 Berlin* (1915), *The Spy Hunter* (1917) y *Minister of Evil* (1918). Asimismo, Le Queux es el creador de dos de los primeros y más populares, espías: Duckworth Drew –*Secrets of Foreign Office* (1903)– y Gerry Sant –*Sant of the Secret Agent* (1918)–. Contemporáneo de Le Queux es E. Phillips Oppenheim con novelas como *The Mysterious Mr. Sabin* (1898), *The Survivor* (1901), *The Double Traitor* (1918) y *The Great Impersonation* (1920) (Haining, 2002: 187-190).

Hacia comienzos del siglo XX aparece el irlandés Erskine Childers con *The Riddle of the Sands* (1903) la cual toca de nuevo el tema de la invasión alemana a la Gran Bretaña. Pocos años después, Joseph Conrad, en 1907, ve publicada su novela *El agente secreto* que también explora el problema del terrorismo al igual que *Under Western Eyes* (1911). En Francia el espionaje también comienza a aparecer gracias a Paul Bertnay y sus novelas *L'espionne du Bouget* (1909) y L. Sollard, *L'espionne des Balkans* (1913).

⁵⁰ Publicada originalmente en octubre de 1893 en *Strand* (Haining, 2002: 187).

⁵¹ *El robo de los planes del submarino* (1973), de Agatha Christie, presenta una historia y estructura parecida a la de *The Bruce-Partington Plans*: el robo de documentos clasificados como <<Top Secret>>. La estructura que mantienen ambos relatos al igual que la historia <<un documento importante ha desaparecido y tiene que ser recuperado>> recuerda enormemente a *La carta robada*, de Poe.

Indudablemente con el inicio de la 1ª Guerra Mundial el desarrollo de los servicios de espionaje se acrecienta, pero con él también esta narrativa. Para Rodríguez Joulia (1970: 110) “La aureola de misterio que rodeaba siempre las actuaciones de dichos organismos, unida a la fantasía, a veces desbordante, que los autores imprimían a sus argumentos, prestaban a este tipo de literatura un especial atractivo”. Justo en esos años de guerra aparece un autor clave para la narrativa de espionaje: John Buchan. Este británico despuntó gracias a su popular novela *Treinta y nueve escalones* (*The Thirty Nine Steps*, 1915) a la que le seguiría una extensa obra de espionaje en la que sobresalen *The Three Hostages* (1921) y *The Court of the Morning* (1929), aunque su máxima creación sería el popular espía Richard Hannay que protagonizaría *Green Mantle* (1919) y *Mr Standfast* (1919) (Symons, 1992: 263-264). Entre los autores de la generación de Buchan aparecen el irlandés Valentine William con novelas como *The Man with the Clubfoot* (1918) y *The Secret Hand: Some Further Adventures of Desmond Okewood of the British Service* (1919) en las que se explora los enfrentamientos entre los servicios de espionaje británico y alemán, y Arthur Henry Ward, *alias* Sax Rohmer, que con su personaje del Dr. Fu-Manchú, que va de lo policíaco al espionaje y al terrorismo internacional⁵².

La moda de la narrativa de espionaje, como ya había sucedido con Conan Doyle, también influye en escritores criminal y policíacos como es el caso de los franceses Allain y Souvestre, los creadores de Arsene Lupin, en textos como *L'Éclat d'Obus* (1915-1916), *El triángulo de oro* (*Le Triangle d'Or*, 1917-1918), así como en Agatha Christie que desarrolla esta narrativa gracias a sus personajes Tommy Beresford y Tuppence Cowley que protagonizaron cinco novelas de esta vertiente literaria como *El misterioso señor Brown* (*The Secret Adversary*, 1922) y *La puerta del destino* (*Postern of Fate*, 1973) y Edgar Wallace con *The Adventures of Heine* (1919), *The Man from Morocco* (1926) y *The Black* (1927), también conocida como *Souls in Shadows*.

Hacia 1920 aparece en la revista *Bulldog Drummond* otro popular espía: el capitán Hugh <<Bulldog>> Drummond, creado por Herman Cyril McNeile *alias* Sapper, que apareció en *The Female of the Species* (1928), *The Return of Bulldog Drummond* (1832), *Bulldog Drummond on Dartmenoor* (1938) y *The Return of the Black Gang* (1954). Sin embargo, es con la publicación de *Asbenden o the British Agent* (1928) cuando la narrativa de espionaje da un giro interesante: se acerca al realismo. W. Somerset Maugham se aleja de las aventuras

⁵² La primera aparición de Fu-Manchú es en *The Zayat Kiss*, publicado en la revista *The Storyteller* en 1912.

fantasías de espías con bellas mujeres, insertando a personajes verosímiles que se tienen que enfrentar a grandes retos, rompiendo la tradición <<romántica y aventurera>> que hasta el momento domina en la literatura de espías y que es representada a la perfección por John Buchan y que, de cierto modo, anticipa la narrativa de espionaje de John LeCarré (Haining, 2002: 198) (Symons, 1992: 265) (Bourdier, 1996: 243), pero sobre todo indica la llegada de dos de los grandes nombres del espionaje moderno y realista: Graham Greene y Eric Ambler.

1.3.2. El realismo en el espionaje

La importancia de Greene y Ambler es que consiguen seguir con el impulso realista que Maugham había marcado en la narrativa de espionaje, pero también vuelven mucho más complejo el relato de espías, explorando, en ocasiones con ironía, las traiciones, la corrupción y las conspiraciones. Los personajes de Greene y Ambler son gente ordinaria que se ve inmiscuida en una historia de espionaje que nada tiene que ver con héroicos intentos de salvar al país de una invasión enemiga: son antihéroes que tienen que enfrentarse a complots de tipo económico o a una lucha de intereses capitalistas (Haining, 2002: 199). Todo esto enmarcado en un período que va desde antes del comienzo de la 2ª Guerra Mundial hasta la postguerra y la guerra fría.

Graham Greene empieza su carrera en la literatura de espías con *Stanboul Train* (1932), también conocida como *Oriente Express*, una historia sobre la búsqueda y captura de un líder comunista en el exilio. A ella siguió *A Gun for Sale* (1936) una compleja novela de espionaje en la que se combina lo criminal, con lo policíaco: un sicario profesional llamado Raven asesina a un ministro socialista, pero después, motivado por la persecución en su contra, decide averiguar quiénes lo contraron⁵³. La obra literaria de espionaje de Graham Greene se completa con *England Made Me* (1935), *Brighton Rock* (1938), *The Confidential Agent* (1939), *The Power and the Glory* (1940), *The Ministry of Fear* (1943), *a Burnt-Out Case* (1961), *The Comedians* (1966), *The Honorary Consul* (1973) y *The Human Factor* (1978), pero la que sobresale en este período es indudablemente *El Tercer hombre* (*The Third Man*, 1950) un *thriller* de espionaje ubicado en la Viena ocupada por los aliados⁵⁴.

⁵³ Una idea que inspira al escritor escocés Ian Rankin en su novela *Bleeding Hearts* (1994): Michael Weston, el asesino de un famoso periodista desea saber cosas personales sobre el muerto que le ayudaran a saber cómo es que la policía llegó tan pronto al lugar del crimen

⁵⁴ Esta novela fue escrita para el cine, aunque después se popularizó enormemente en papel.

Para Julian Symons (1992: 267) la narrativa de Greene, aunque es llamada de entretenimiento, refleja una ruptura de la frontera genérica de la <<literatura sensacional>>; si bien está enmarcada en un contexto de espionaje, sus novelas “are mostly thrillers, with an attitude towards the corruption of international politics [...]”⁵⁵.

En cuanto a Eric Ambler su primera incursión en la narrativa de espionaje se da con *The Dark Frontier* (1936) todo un anticipo de la era nuclear que pronto comenzará. No obstante, comienza a popularizarse enormemente con su segunda novela *Uncommon Danger* (1937) en la que un periodista británico que trabaja en Nuremberg se ve envuelto en una trama de intriga internacional en la que debe de sacar de la Alemania nazi unos documentos que le entrega un misterioso alemán llamado Sachs. En *Epitaph for a Spy* (1938) Ambler nuevamente toca el tema del nazismo: un profesor de lenguas que está de vacaciones en el sur de Francia tiene en su cámara unas fotografías de instalaciones navales secretas que muchos desean tener. En 1939 se publica la que es considerada la obra maestra de Ambler: *The Mask of Dimitrios*, en la que un escritor se ve involucrado en la investigación de un extraño personaje llamado Dimitros Makropoulos, espía, sicario profesional y traficante de drogas, involucrado en varios intentos de magnicidio en contra de autoridades de diversos países de los Balcanes.

Indudablemente, la obra de Ambler tiene una fuerte connotación política cuyo tema, más o menos recurrente, será el hombre cazado. De igual modo, es indudable que para este escritor británico hay un interés por la problemática en las fronteras y de las relaciones internacionales –como se ve reflejado en *The Mask of Dimitrios*– (*ibidem*: 266-267).

Por su parte, Pierre Nord y Jean Bommart continuaron con ese particular interés de los franceses en la literatura de espías. El primero gracias a novelas como *Double crime sur la ligne Maginot* (1936) y *Terre d'angoisse* (1937). La orientación hacia el espionaje seguiría en Nord pleno auge del *polar* francés con *Sixième colonne* (1955) o *Pas de scandale a l'ONU* (1962). Por su parte, Bommart es el responsable de *Le Poisson Chinois* (1934), *Hélène et le Poisson Chinois* (1937) y *Le train blindé* (1948) extendiendo su producción literaria a los años cincuenta y sesenta con novelas como *Le Poisson Chinois a tué Hitler* (1951) y *Passeport pour Arkhangel* (1961).

⁵⁵ “[...] son casi *thrillers*, con una actitud que señala hacia la corrupción de la política internacional”.

Curiosamente en estos años el único escritor norteamericano de renombre es Frederick Faust *alias* Frederick Frost creador del agente secreto Anthony Hamilton que aparecería por primera vez en 1937 en la novela corta *Spy!* y continuaría en *Secret Agent Number One* (1936), *Spy Meets Spy* (1937) y *The Bamboo Whistle* (1937). La figura de Faust y su agente Hamilton es indudablemente importante, ya que, aunque cae en los tópicos y estereotipos habituales de la novela de espionaje pre-moderna, resulta ser un anticipo de las historias de la guerra fría de James Bond.

1.3.3. El espionaje en la guerra fría: fantasía y realismo

Indudablemente la 2ª Guerra Mundial significó todo un cambio en la literatura de espías. Para empezar, y como bien señala Peter Haining (2002: 204), el conflicto bélico y la postguerra trajeron consigo un patriotismo revisionista que se vio reflejado en nuevas historias de espías como *Rogue Male* (1939) de Geoffrey Household, *Traitor's Purse* (1941) de Margerie Allingham, pero sobre todo en la obra de Michael Innes en la que sobresalen *The Secret Vanguard* (1940), *The Journeying Boy* (1949), *Operation Pax* (1951) y *The Man from the Sea* (1955). De igual modo, el hiperactivo Peter Cheyney también se apuntó a la corriente de espionaje con *Dark Duet* (1942), *The London Spy Murders* (1944), *Dark Hero* (1946) y *The Case of the Dark Hero* (1947). No obstante, el verdadero revuelo en la narrativa de espías se dará a partir de dos visiones diametralmente opuestas: la aventurera exótica de Ian Fleming y la realista de David Cornwell *alias* John Le Carré⁵⁶.

Con un estilo que rompe con el paradigma de los primitivos espías clásicos y con los modernos, James Bond aparece por primera vez en *Casino Royale* (1953) enseñando unos refinados modales, a la vez demuestra una sutileza para asesinar a los enemigos de <<su Majestad>> convirtiéndose, casi de manera instantánea, en todo un icono no solo de la narrativa de espionaje, sino de la cultura occidental. Inmediatamente, Fleming publicó más aventuras de James Bond: *Vive y deja morir* (*Live and Let Die*, 1954), *Moonraker* (1955), *Los diamantes son eternos/ Diamantes para la eternidad* (*Diamonds Are Forever*, 1956), *El regreso del agente 007: desde Rusia con amor* (*From Russia, with Love*, 1957), *Dr. No* (1958), *Goldfinger* (1959), entre otras, en las que las aventuras del agente 007 lo llevan a diversas partes del mundo. Ahora bien, ¿cómo es que su creador Ian Fleming obtiene un éxito tan grande?

⁵⁶ No hay que olvidar que en estos años tanto Graham Greene como Eric Ambler, los padres del realismo de espionaje, continúan escribiendo, solo que, como señala Julian Symons (1992: 271) su obra tendrá actitudes distintas: una anterior a la 2ª Guerra Mundial y otra la de la posguerra, con problemáticas distintas, en la primera sobresale el miedo a la guerra y los conflictos que la anteceden, así como una visión negativa hacia el comunismo.

Existen diversas razones para ello. Primero, y como Haining (*ibidem*) mantiene, Fleming crea al agente 007 justo en el momento adecuado: cuando la guerra fría está en su momento más álgido y, como en el caso de Holmes, es posible tener éxito sin importar los retos. Segundo, la configuración del personaje. Bond es un amante de la buena vida y los lujos —lo cual sobresale en una época en la que todavía se viven los efectos del gran conflicto mundial—, pero sobre todo de las mujeres: el agente 007 posee un erotismo y magnetismo que llama poderosamente la atención en una sociedad británica todavía puritana. Este erotismo va ligado a su deslumbrante condición de agente doble cero, es decir con licencia para matar, que lo hace irresistible a los personajes femeninos, ya sean enemigos o aliados, incitándolo a una enorme promiscuidad. Tercero, a pesar de los encantos de James Bond, Ian Fleming se preocupó enormemente por las historias de sus novelas, introduciendo peligrosas aventuras y también una gran cantidad de villanos: espías, terroristas, magnates, científicos, asesinos profesionales, narcotraficantes, etc.⁵⁷.

En 1961 John Le Carré ve publicada *Call for the Dead* su primera novela de espionaje a la que le siguió una policíaca, *A Murder of Quality* (1962), aunque ninguna de ellas tuvo gran repercusión. Es en 1963 cuando este autor británico vio su primer gran éxito dentro del espionaje: *El espía que surgió del frío* (*The Spy Who Came in From the Cold*) A partir de esta novela, Le Carré comenzó su meteórico ascenso dentro de la narrativa de espionaje gracias a su gran creación, el agente del MI6 George Smiley que protagonizaría ocho novelas entre las que sobresalen *El espejo de los espías* (*The Looking-Glass War*, 1965), *El topo* (*Tinker, Taylor, Soldier, Spy*, 1974) y *La gente de Smiley* (*Smiley's People*, 1979). Asimismo, el escritor británico explora el espionaje lejos de su personaje de George Smiley como protagonista: la persecución de criminales nazis de guerra —*Una pequeña ciudad de Alemania* (*A Little Town in Germany*, 1968)— o el espionaje israelí y las ejecuciones selectivas de terroristas palestinos —*La chica del tambor* (*The Little Drummer Girl*, 1983)—, pero sobre todo haciendo una exploración de los mecanismos internos de la narrativa de espionaje con otra de sus obras maestras: *El espía perfecto* (*A Perfect Spy*, 1986), en la cual Le Carré, a través del personaje-espía Magnus Pym, realiza una profunda reflexión del sentido último del espía.

La obra de este prolífico autor se extiende más allá del relato realista de espionaje al involucrarse con el *thriller* internacional, con dosis de espionaje, en particular desde la caída del muro de Berlín y fin de la guerra fría: el tráfico ilegal internacional de armas y los interés

⁵⁷ Catorce libros que van desde la ya mencionada *Casino Royale* hasta el libro de relatos *Octopus and The Living Daylights* (1966).

detrás de él –*El infiltrado* (*The Night Manager*, 1993)–, la corrupción gubernamental en el Panamá de Noriega –*El sastre de Panamá* (*The Tailor of Panama*, 1996)–, el lavado de dinero –*Single & Single* (1999)–, la conspiración internacional por parte de burócratas corruptos y farmacéuticas internacionales –*El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 2001)– o la planificación de golpes de Estado –*La canción de los misioneros* (*The Mission Song*, 2006)–.

Como ya se había señalado el caso de John Le Carré es distinto al de Fleming: emplea un estilo realista que no mitifica al espionaje ni a sus personajes, sino que trata de enseñar la realidad en la vida del espía. De igual modo, la obra de John Le Carré es la respuesta al estilo aventurero, exótico y poco realista propuesto por Fleming y que según Symons (1992: 272) “offered, again, something new in the form”⁵⁸,

Un autor que es muy difícil de clasificar dentro del espionaje es Frederick Forsyth, ya que su obra literaria, aunque abarca historias de espías –*El manipulador* (*The Deceiver*, 1991)– rompe con los paradigmas de esta narrativa creando una suerte de híbridos.

Hacia 1971 Forsyth saltó a la fama gracias a su primera novela: *El chacal* (*The Day of the Jackal*) en la que L’Organisation Armée Secretè, un grupo extremista franco-argelino, contrata a un peligroso mercenario para asesinar al general Charle de Gaulle presidente de Francia. Una novela en la que plasma su estilo literario: una minuciosa y cuidadosa investigación de tipo periodística. Como parte de la complejidad de la obra de Forsyth se pueden apreciar distintos temas, algunos más cercanos que otros al espionaje internacional: la cacería de nazis después de la 2ª Guerra Mundial –*Odessa* (*The Odessa File*, 1972)–, el oscuro trabajo de los mercenarios –*Perros de Guerra* (*The Dogs of War*, 1974)– o el terrorismo, el espionaje y el miedo a la guerra nuclear durante la guerra fría –*El cuarto protocolo* (*The Fourth Protocol*, 1984)–.

En toda su obra literaria, Frederick Forsyth imprime una compleja psicología mezclada con historias meticulosamente estudiadas y contadas. Su narrativa no solo está perfectamente estructurada, sino que detalla perfectamente –gracias a la labor de investigación del autor– el proceso del lavado de dinero a escala internacional, los pisos francos de los espías o los campos de entrenamiento para los mercenarios que van rumbo a África. Una narrativa llena de espías, mercenarios, sicarios, terroristas, confidentes,

⁵⁸ “ofreció, nuevamente, algo nuevo en la forma”.

empresarios corruptos, mafiosos, diplomáticos y personajes reales –como de Gaulle o Bush– que viven en una salvaje jungla de intereses de los que solo el más fuerte sobrevivirá.

Contemporáneo de Forsyth es el norteamericano Robert Ludlum el cual, con toda justicia, es una figura importante de la narrativa de espionaje gracias a su obra en la que sobresalen *La identidad Bourne* (*The Bourne Identity*, 1980), *La supremacía Bourne* (*The Bourne Supremacy*, 1986) y *El ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, 1990), multipublicadas por la trilogía cinematográfica de Jason Bourne. Una obra que comenzó, al igual que la de Forsyth, en 1971 con *The Scarlatti Inheritance*. En sí, la obra de Ludlum posee un carácter muy parecido al de las antiguas novelas de espionajes pre-modernas: el heroico personaje, o un pequeño grupo de personas, que se tienen que enfrentar a poderosos adversarios que manejan los hilos de la política y la economía para aterrorizar a gobiernos enteros. La visión que tiene este norteamericano del mundo es de una constante conspiración provocada por grandes consorcios empresariales, poderes militares en la sombra y el *establishment* político.

Ahora bien, como hemos visto el *thriller* se inserta en gran manera en el espionaje motivando, como en el caso de la obra de Le Carré y Forsyth, la aparición de híbridos, aunque también aparece este fenómeno en lo criminal y en policíaco. La gran duda es ¿responde el *thriller* a una clasificación y a una historia propia como sucede, de hecho con lo criminal, lo policíaco y el espionaje? La realidad es que su historia no es independiente a la del terror, lo criminal o lo policíaco. Su verdadera explosión se dará hasta el siglo XX con el <<realismo *noir* norteamericano>> y en particular con la obra de Cornell Woolrich.

1.4. El *thriller*

Al igual que la narrativa criminal y policíaca el *thriller* presenta una serie de dificultades a la hora de realizar una revisión histórica, pero a diferencia de estas dos narrativas presenta mayores complicaciones, ya que en ocasiones ni siquiera se sabe cómo llamarla. Rodríguez Joulia (1970: 88) la denomina <<intriga>>, dado que está basada precisamente en la intriga. Symons (1992) la califica *thriller*. Por su parte, Jerry Palmer (1983), al igual que Patricia Highsmith (1997), emplea de manera indiscriminada *thriller* o novela de intriga⁵⁹.

⁵⁹ Para esta escritora norteamericana el *thriller* emplea el suspense mucho más que otras narrativas (Highsmith: 1997: 6)

Para Jerry Palmer (1983), el *thriller* encuentra distintas vertientes históricas donde se empieza a desarrollar: la novela de caballerías, el romance histórico, el horror gótico, la narrativa criminal y la policíaca. En el primer caso, es indudable que la figura del caballero medieval posee una reminiscencia dentro de lo que será la configuración del héroe-investigador. Pese a ello, y como bien apunta el propio Palmer (*ibídem*: 191) “las cualidades que despiertan admiración han cambiado en el ínterin”.

En lo que se refiere al horror gótico sí es posible encontrar una mayor relación e influencia, sobre todo en la creación de una atmósfera de inquietud y enorme y angustiosa tensión. Los primeros en desarrollarlo fueron los británicos Horace Walpole con *El castillo de Otranto* (1765), Ann Radcliffe y *El misterio de Udolfo* (1794) y Charles Brockden Brown *Wieland* (1798). Sin embargo, hay que tener mucho cuidado y no confundir la narrativa de terror, lo fantástico, con el *thriller*. El terror gótico, como ya hemos señalado le otorga al *thriller* elementos tan importantes como la atmósfera de tensión y angustia, pero sobre todo una manipulación y alteración de la <<normalidad>> por parte de un personaje que puede generar una situación anómala. Palmer (*ibídem*: 207) considera que esa situación de anormalidad o desorden de la vida cotidiana provocada por un personaje o situación tiene la posibilidad de ser restaurada. Esto influirá notablemente en el relato policíaco, en el criminal y en el de espionaje.

Quien realmente dio un impulso al misterio/*thriller* fue Edgar Allan Poe gracias a una vasta obra literaria en la que sobresalen cuentos como *Berenice* (1835), *Morella* (1835), *El corazón delator* (*Tale's Heart*, 1843), *El gato negro* (*The Black Cat*, 1843), *El pozo y el péndulo* (*The Pit and the Pendulum*, 1842) o *El tonel del amontillado* (*The Cask of Amontillado*, 1846). De igual modo, Dickens comienza a explorarlo en su fallida novela policíaca *El misterio de Edwin Drood* (*The Mystery of Edwin Drood*, 1870). No obstante, el *thriller* continúa dependiendo de lo fantástico y el terror como se aprecia en *The Lady Audle's Secret* (1862) de May Elisabeth Braddon y sobre todo en *La dama vestida de blanco* (*The Woman in White*, 1860) y *The Haunted Hotel* (1868) de Wilkie Collins, *Dr Jekyll, Mr Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson y la obra de autores como Montague Rhode James, Arthur Machen o Algernon Blackwood. Ya a principios del siglo XX un autor sobresale enormemente: el francés Gaston Leroux con novelas como *La roi mysterè* (1911), *El fantasma de la Ópera* (*Le fantôme de l'Opera*, 1911), *La máquina de asesinar* (*La machine à assésiner*, 1923) y *La batalla invisible* (*Le capitaine Hyx/La bataille invisible*, 1917).

No obstante, a partir de la 1ª Guerra Mundial el *mystery story* estuvo marcado por un franco declive motivado, como bien apunta Rodríguez Joulia (1970: 96), por el enorme apogeo de la narrativa de enigma clásica y el auge de los héroes-criminales de folletín. Sin embargo, gracias a la obra de la escritora inglesa Daphne du Maurier –*Rebecca* (1938)– el *thriller* deja de lado el terror gótico y se va acercando a su madurez, la cual llegará de la mano de un realista *noir* norteamericano: Cornell Woolrich *alias* William Irish.

A diferencia de sus predecesores, Woolrich desarrolla una narrativa en la que la fatalidad y al angustia sobresaldrán en gran manera gracias a una meticolosa descripción de los personajes y a una enorme tensión narrativa que va construyendo a lo largo de cada historia, dosificando el *suspense* y haciéndolo sobresalir justo en los momento idóneos: el policía que engaña a un testigo para averiguar un asesinato –*La muerte de pie* (*Dead on Her Feet*, 1935)–, la mujer que se da cuenta que abandonar a su marido significa la muerte –*Nunca me volverás a ver* (*You'll Never See me Again*, 1939)– o cuando Jacqueline Blaine descubre que su marido es verdaderamente un asesino –*La marea roja* (*The Red Tide*, 1940)– son solo algunos de los muchos ejemplos de una obra literaria en la que se moderniza el concepto de terror y se adapta a las condiciones impuestas por las tipologías criminal, policíaca y de espionaje, desechando conceptos fantásticos de lo sobrenatural –incluyendo toda una variedad de monstruos como hombres lobo, vampiros, etc.– y otorgando al *thriller* un espacio en que aparecerá una tipología propia.

1.5 La narrativa <<sensacional de *suspense*>> en España

Respecto a España, donde finalmente se ubican geográficamente *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* también existen una gran cantidad de estudios: *Biografía de la novela policíaca* (1956) de Juan José Mira, *La novela de intriga* (1970) de Carlos Rodríguez Joulia, *De la novela policíaca a la novela negra* (1986) y *La novela policíaca en España* (1993), de Salvador Vázquez de Parga, *La novela policíaca española* (1989) de Juan Paredes Núñez –que incluye artículos de Juan Madrid, Andreu Martín, Jorge Martínez Reverte, Julián Ibáñez y Manuel Vázquez Montalbán–, *La novela criminal española* (1991) de José Valles Calatrava, así como el prólogo que realiza Antonio Sánchez Triguero, *La novela policíaca española* (1994) de José T. Colmeiro, *Reflexiones sobre la novela policíaca en España* (2001) de Laura Silvestre, *El género policíaco en la literatura española del siglo XX* (2001) de Ricardo Landeira, *Historia externa de la novela criminal en España* (2007) de Santiago de Mulas y *Catalana i criminal. La novel·la detectivesca del segle XX* (2006) de

Adolfo Piquer Vidal y Àlex Martín Escriba, entre otros muchos estudios. Investigaciones en las que observamos el desarrollo histórico de la narrativa policíaca en España.

Gracias a estos y otros estudios es posible hacer un rastreo que nos lleva hacia lo que se podría considerar el primer texto policíaco español: *Artista en crímenes: memorias de un policía americano* (1901) de Rodríguez Ottolengui una novela que resulta ser toda una paradoja: el protagonista no es español, sino un investigador norteamericano llamado Jack Barnes que con el paso del tiempo se fue hispanizando en Juan Barnes.

No es nuestra intención reproducir nuevamente la historia entera de lo policíaco y criminal en España, ya que cualquiera de las investigaciones ya mencionadas hace hincapié en ello. El hecho plausible es que resulta evidente que lo policíaco sufre un gran cambio a partir de 1972 con la publicación de *Yo maté a Kennedy* de Manuel Vázquez Montalbán. Aunque algunas la consideran como la primer gran novela policíaca española, pero la realidad es que dista de ello: el protagonista, un tal Pepe Carvalho, es un agente secreto al servicio de la CIA y, en palabras de Vázquez de Parga (1993: 209-210), “un criminal, un espía, un magnicida, un guardaespaldas, un gallego que en otro tiempo perteneció al Partido Comunista y estuvo por ello en la cárcel de Adirel [Lérida]”.

Lo verdaderamente interesante será la transformación del espía en detective privado que se consumará en 1974 con la publicación de *Tatuaje*. En esta novela Carvalho será otra persona, un individuo que apenas recordará su pasado y que, con el paso de los años, se perfilará como detective privado.

Dentro de España la escuela catalana fue la primera en dedicarse a la producción policíaca con nombres como Rafael Tasis, Manuel de Pedroso y Maria Aurèlia Capmay, en la década de los cincuenta, y que dará paso a la prolífica generación de la Transición con nombres como Ramón Planes y Jaume Fuster. En los ochenta los catalanes ofrecerán nuevos nombres: Llorenç Sant Marc, Andreu Martín, Ferran Torrent, Joseph-Lluís Seguí, Antoni Serra, Eduardo Mendoza, Jaume Ribera, Jordi Viader, Miquel Porter i Moix, Joaquim Carbó, Xavier Borràs, Emili Castellanos, Miquel Colomer, María Antònia Oliver, Francisco González Ledesma y Xavier Moret, entre otros muchos. Influenciada por la escuela catalana –por su cercanía y por la lengua– la escuela mallorquina sobresaldrá con la obra de Guillem Frontera y Joseph M^a Palau y Camps.

A partir de la década de los ochenta y noventa nuevos autores se popularizan: Juan Madrid, Jorge Martínez Reverte, Lorenzo Silva, Ferrant Torrent, José Luis Correa, Eugenio Fuentes, Julián Ibáñez, Domingo Vilar, Alfonso Grosso, Antonio Muñoz Molina y Francisco Pérez Gandul, entre otras, demostrando la enorme producción policíaca española que, a inicios del siglo XXI se incrementará aún más. Con todo, existe un gran contratiempo respecto a la narrativa criminal: los estudios se centran de manera casi exclusiva en lo policíaco. No importa que en varios títulos se haga referencia a lo criminal. Invariablemente el tema principal, y exclusivo, es lo policíaco. Incluso en muchos textos se hace referencia a lo criminal y policíaco como sinónimos, cuando en verdad no se trata de lo mismo.

Dicha situación puede llegar a puntos más extremos al incluir al espionaje dentro de lo criminal o de lo policíaco, como lo hace Vázquez de Parga (*ibidem*: 186): “[...] fue un nuevo fenómeno el que consiguió reanimar al mercado de la novela criminal inclinándolo en una dirección bien definida. Y es que fue en los años sesenta cuando, gracias al cine, estalló la bomba James Bond”.

Esta confusión es provocada por cuestiones que el propio Vázquez de Parga explica en *La novela policíaca en España* (*ibidem*: 189):

La denominación de algunas de aquellas colecciones con referencia expresa a organizaciones de espionaje o contraespionaje no tenía significado efectivo alguno. A menudo, en ellas se concebía a la CIA como un cuerpo más de la policía americana, y el Servicio Secreto aludía en general a la policía de paisano. Por eso, cualquiera que fuera la denominación de la serie, su contenido solía referirse, en términos generales, a la lucha contra el hampa y el gangsterismo norteamericanos, con extensiones en el ámbito internacional.

El problema es que el autor en ningún momento señala, como lo hace Symons, que el espionaje es un género distinto al criminal o al policíaco y que, por cuestiones pragmáticas, son confundidos y considerados sinónimos. Esto lleva a la necesidad de realizar una breve pausa para señalar aquí algunos textos que resultan ser importantes para el estudio de la literatura <<sensacional de *suspense*>> en España.

Los primeros antecedentes –aunque no se tratan de textos narrativos ficcionales– se observan en la novela de sangre y crímenes la cual posee dos grandes vertientes: los

asesinatos presuntamente verídicos y la vida idealizada de bandoleros famosos procedentes de los romances. Ya sea en una u otra vertiente el crimen siempre será la trama principal.

De igual modo, es importante la labor de Daniel Freixa con *El mundo del crimen. Reseña típico-histórica de la criminalidad moderna* (1888) en donde se observa una serie de casos criminales que ponen al descubierto los ingeniosos trucos de estafadores y timadores, así como las motivaciones que lleva a cometer toda clase de crímenes (*ibidem*: 20-21). Es con la *Mala hierba* (1904) de Pío Baroja cuando observamos un primer texto literario criminal que sumerge al lector en los ambientes criminales del Madrid de principios de siglo XX. No obstante, la novela de Baroja no es criminal, sino que se ajusta al naturalismo.

Como bien señala Vázquez de Parga (*ibidem*: 45-46) no hay una extensa producción criminal a principios del siglo XX. La mayoría son cuentos con referencias a crímenes pasionales que conmovieron a la opinión pública del momento –como *El caso de la starlet Duquesita* de Francisco Ayala que aparece en *El jardín de las delicias* (1971)–. Realmente la narrativa criminal comienza a aparecer, de manera bastante tímida, con Prudencio Iglesias Hermida y su personaje Juan del Duero <<el príncipe del escándalo>>, un ladrón ágil y simpático que protagonizó *El asesinato de Sarah Bernhard* (1913), *De caballista a matador de toros* (1917), *Nuevas hazañas de Juan del Duero* (1917), *De Madrid al Cairo* (1918) y *Un robo en el Vaticano* (1918).

Es en 1927 cuando aparece la siguiente novela criminal española: *Un asesinato impecable* de Alberto Insúa⁶⁰. Ese mismo año se publicaba la novela corta *Un error judicial* de Wenselao Fernández Flores. Nuevamente habrá que esperar varios años hasta que aparezca otro texto criminal: *Don Bruno o la fatalidad* (1938) de F. Felino Bocillo. En 1952 surge otro gran texto criminal: Mario Lacruz ve publicada su novela *El inocente* la cual va más allá del crimen: explora la psicología del criminal⁶¹. En la década de los cincuenta la narrativa criminal española comienza dar un giro complejo, pero enriquecedor: la denuncia social realista. Prueba de ello son *Sin la sonrisa de Dios* (1951) de Juan Antonio de la Loma, *Hijo de algo* (1953) de Manuel Vela Jiménez y *Juego de manos* (1954) de Juan Goytisolo. Un fenómeno que se extenderá en los sesenta con *El crimen* (1963) de Manuel Barrio y *Con las manos vacías* (1963) de Antonio Ferres. Asimismo, es posible incluir otras novelas como *Los otros* (1956)

⁶⁰ Reeditada en los cincuenta con el título de *Memorias de un asesino genial*

⁶¹ Un ejercicio psicológico que Alfonso Vidal y Planas lleva a cabo en *Cuatro días en el infierno* (1922), en forma de confesión, aunque esta es más bien de carácter sentimental. Este ejercicio será también aplicado por Ignacio García-Valiño en *Querido Caín* (2006)

y *Los perros mueren en la calle* (1961) de Luis Romero, *De cuerpo presente* (1963) de Gonzalo Suárez y *El charco* (1953) y *Los atracadores* (1955) de Tomás Salvador.

Los siguientes registros criminales de gran importancia son *Carne apaleada* (1975) una drama carcelario muy al estilo del <<penitentiary story>> y *Operación Dulce* (1975), una historia de atracadores, ambas de Inés Palau, así como *Los renglones torcidos de Dios* (1979) de Torcuato Luca de Tena y *Aprende y calla* (1979) de Andreu Martín.

La década de los ochenta será clave en el desarrollo de la narrativa criminal gracias a numerosos textos: *El aire de un crimen* (1980) de Juan Benet, *Bifronte* (1981) de Carlos Campos, *Escrito en un dólar* (1982) de Raúl Guerra Garrido, *Tan oscuro como mañana* (1982) de Pedro Crespo, *Las condiciones objetivas* (1982) de Javier Maqua, *Secuestro en mundial 82* (1982) de Basilio Rogado, *Sinfonía bárbara* (1983) de Javier Martínez Reverte, *Rojo, rosa, negro* (1984) de Ignacio Fontes, *Nata con azúcar* (1985) de Luis Luque, *La noche del tramoyista* (1986) de Pedro Zarraluki, *Tú eres el más grande* (1987) de Moreno Cuñat, *No dispare contra la sirena* (1987) de José M. Peláez y Tomás Onaindía, *La chica que lo enseñaba todo* (1987) de Martí Sarroca, *Amante muerta no hace daño* (1989) de Miguel Agustí, *Uno se vuelve loco* (1989) de Daniel Múgica, *La interferencia* (1990) de Carlos Aguilar y *No olvides a tus muertos* (1991) de José Ramón Fernández. Una década en la que además del giennense Antonio Muñoz Molina –*El invierno en Lisboa* (1987) y *Beltenebros* (1989)– sobresaldrán cuatro nombres más: Andreu Martín, Juan Madrid, Carlos Pérez Merinero, José Luis Muñoz y Julián Ibáñez.

El catalán Andreu Martín, es responsable de una gran producción en la que sobresalen las novelas *Prótesis* (1980), *La camisa al revés* (1983), *El caballo y el mono* (1984), *Momento de difuntos* (1986), *El día menos pensado* (1986), *El que persigue a un ladrón* (1988), *A martillazos* (1990), *El hombre de la navaja* (1992), *Bellísimas personas* (2000), *Corpus Delicti* (2002), y los libros de cuentos *Sucesos* (1984) y *Crónica Negra* (1988) Una obra que, como bien afirma Vázquez de Parga (*ibidem*: 232), tendrá como bases fundamentales la violencia, la sordidez y la corrupción en ambientes realistas que desembocarán en la desesperanza, decepción y pesimismo. Juan Madrid comenzó su obra literaria dentro de lo policíaco gracias a su detective privado Tony Romano y a sus trece novelas basadas en la serie de televisión <<Brigada Central>>, pero también fue responsable del giro de lo policíaco a lo criminal con *Nada que hacer* (1984) y los libros de cuentos *Un trabajo fácil* (1984) y *Jungla*

(1988)⁶². Por su parte, Carlos Pérez Merinero es un fiel lector de la obra criminal de Jim Thompson y para muestra su obra en la que sobresalen *Días de guardar* (1981), *Las reglas del juego* (1982), *El ángel triste* (1983), *La mano armada* (1986), *El papel de víctima* (1988), *Llamando a las puertas del infierno* (1988) y *Las noches contadas* (1990). Mientras tanto, José Luis Muñoz fue uno de los mayores impulsores de la <<psicología criminal>> española gracias a *El cadáver bajo la cocina* (1987) y *La casa del sueño* (1989), sin olvidar *Barcelona negra* (1987) y *Mala hierba* (1992).

Bastante complicada es la obra de Julián Ibañez, ya que es imposible catalogarla en lo criminal o lo policíaco, y que comienza a principios de los ochenta con *La triple dama* (1980), *La recompensa polaca* (1981) y *No des la espalda a la paloma* (1983) y se extiende, ya en el siglo XXI, con *Que siga el baile* (2006) y *El baile ha terminado* (2009).

Los noventa traerán también nuevos textos criminales: *El triunfo* (1990) de Fernando Casavella, *La sombra de Hitchcock* (1991) de Salvador Sainz, *Un modesta aportación a la historia del crimen* (1981) de Damián Alou, *El tesoro japonés* (1991) de Diego Carrasco y *Noviembre sin violetas* (1995), de Lorenzo Silva. Aunque no hay que olvidar que también existe una producción criminal en los cuentos como se observa en *Cuando fui mortal* (1996) de Javier Marías.

En el caso de la narrativa de espionaje, Vázquez de Parga (*ibídem*: 189), como ya hemos comentado, hace un señalamiento interesante respecto a las colecciones policíacas y de espionaje que se popularizaron en los sesenta: se confunde policíaco con espionaje. En la práctica, la novela criminal, la policíaca y la de espías no se diferenciaban en mucho, dado que bastaba por cambiar al detective privado por agente secreto, espía o por un criminal, alterando la ambientación, y el escenario de la acción (*ibídem*: 190). Esto responde a la confusión que en muchas ocasiones se genera entre lo policíaco y el espionaje y que de hecho en novelas como *El complot mongol* continúa sucediendo: clasificar un texto de espionaje como policíaco o uno policíaco por criminal o viceversa.

Vázquez de Parga (*ibídem*) señala una gran cantidad de autores que comenzaron a explorar el espionaje: Francisco Vera Ramírez *alias* Lou Carrigan, Francisco Gonzáles

⁶² Las novelas pertenecientes al ciclo <<brigada central>> son *Flores el gitano* (1989), *Vistas al mar* (1989), *Último modelo* (1989), *Pies de plomo* (1989), *Asuntos de rutina* (1989), *Noche sin final* (1989), *El ángel de la muerte* (1989), *El cebo* (1989), *Antigüedades* (1989), *Desde el pasado* (1989), *Potitos* (1990), *El hombre del reloj* (1990) y *Turno de noche* (1990).

Ledesma *alias* Silver Kane, Juan Gallardo Muñoz *alias* Curtis Garland, Antonio González Morales *alias* Inglis Carter, Luís García lecha *alias* Clark Carrados, Enrique Jarnés Bergua, *alias* Eirick Jarbert, Francisco Caudet Yarza *alias* Frank Caudet, José María Lloró Olivé *alias* Burton Hare y Francisco Cortés Rubio *alias* Henri Darzac, entre muchos otros nombres escondidos entre pseudónimos, los cuales empleaban la técnica de ubicar sus historia y personajes en contexto anglosajones: los espías Donald Evans, Bel Bassiter, Johnny Klem, Mike Bannion, Brigitte Montfort, etc.

Realmente el espionaje comienza a hispanizarse hasta la llegada de la Transición democrática con *Autobiografía de Federico Sánchez* (1977) de Jorge Sempurrn a la que le seguirá *Operación Guernika* (1979) de Faustino Gonzáles Aller, *El correo de Estambul* (1980) de Alfonso Grosso, *Llegará tarde a Hendaya* (1981) y *Espía por espía* (1982) de José María de Val, *Blanco* (1982) de Ángel Montoto, *Secuestro en Puerta de Hierro* (1982) de Ángel María de Lera, *La conspiración del Golfo* (1982), *Al sur de Cartago* (1985) y *El viajero ocasional* (1989) de Fernando Schwartz, *Bomba a bordo* (1982) y *Matar al presidente* (1983) de José Antonio Silva, entre otros autores como Eduardo Garrigues, Alexis del Vilar, José Manuel de Pablos, Soledad Cano, Juan Luís Cebrián, Jaume Riu Carulla, David Sharon y José Luís Caballero.

1.6 La narrativa <<sensacional de *suspense*>> en México

Al igual que en la narrativa <<sensacional de *suspense*>> española, la mexicana posee complicaciones en el momento de rastrear sus orígenes. La fecha exacta del nacimiento de policíaco, lo criminal o el espionaje en México es un misterio, ya que no existe una obra literaria oficial declarada por la crítica especializada.

Es interesante hacer notar que aunque se pretende tratar de encontrar una influencia de Jorge Luis Borges y la editorial *El séptimo círculo* argentina la realidad es que la mayor influencia se da por parte de la colección española Biblioteca de Oro, la cual comenzó a publicar hacia 1933 a autores anglosajones como Edgar Wallace, Anthony Trent, S.S. Van Dine, entre otros.

Uno de los primeros autores en desarrollar lo policíaco en México fue catalán Enrique F. Gual con *El crimen de la obsidiana* (1942), *El caso de los Leventheris* (1945), *Asesinato en la plaza* (1946), *La muerte sabe de moda* (1947) y *El caso de la fórmula española* (1947). En esa

década Rafael Solana publica el que puede ser considerado el primer gran relato criminal mexicano: *El crimen de las tres bandas* (1945).

Contemporáneo de Gual es el mexicano Antonio Helú que publica en 1946 el libro de relatos *La obligación de asesinar* en la que combina cuentos criminales con policíacos. Lo importante realmente es que ese mismo año Helú fundó la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio* una antología policíaca-misteriosa-terrorífica en la que escribieron, además de Helú, Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez y Pepe Martínez de la Vega.

El primer gran texto criminal mexicano, y de la narrativa criminal en general, es *Ensayo de un crimen* (1943-44) de Rodolfo Usigli la cual es insertada a la fuerza en lo policíaco cuando en el plano discursivo-textual nos señala que estamos ante una obra totalmente criminal: Roberto de la Cruz no trata de solucionar un crimen, sino de cometerlo. Un rasgo eminentemente criminal.

Otro autor importante es Rafael Bernal que inicia su corta obra policíaca en 1946 con el cuento *De muerte natural* y *Tres novelas policiacas* que incluye *El extraño caso de Aloysius Hand*, *Un muerto en la tumba* y *El heroico don Serafín* estos dos últimos relatos protagonizados por Teódulo Batanes un detective amateur miope. Asimismo es responsable de otros cuentos como *La muerte poética* y *La muerte madrugadora*, aunque indudablemente sobresale con *El complot mongol* (1969) el primer gran *thriller* de espionaje mexicano.

Como parte de esa generación de autores de los años cuarenta que va consolidando la narrativa criminal y la policíaca aparece una mujer: María Elvira Bermúdez que en 1948 publica su primer relato policíaco: *Mensaje inmotivado* un cuento protagonizado por Armando H. Zozaya uno de los primeros detectives amateurs mexicanos que protagonizaría relatos como *La clave literaria* (*Selecciones policiacas y de misterio*, No. 39), *El embrollo del reloj* (*Selecciones policiacas y de misterio*, No. 67), *Muerte a la zaga* (*Selecciones policiacas y de misterio*, No. 70) y, sobre todo, la primera gran novela policíaca mexicana: *Diferentes razones tiene la muerte* (1953). Tampoco hay que olvidar que Bermúdez crea a María Elena Morán – *Precisamente ante sus ojos* (1951), *Detente sombra* (1961) y *Las cosas hablan* (1985 – la primera mujer investigadora de la narrativa hispanoamericana. De igual modo, esta autora resulta ser una pieza fundamental en el desarrollo de lo criminal y policíaco en México en su

vertiente crítica y teórica, ya que es la primera en interesarse por hacer una poética de este tipo de relatos.

En 1955 aparece *22 horas* (1955) de Margos de Villanueva que en muchas ocasiones es catalogada como la primera gran novela policíaca mexicana, cuando realidad es que la autora es la primera en utilizar a un policía como protagonista: José Silvestre, comisario de la Oficina del Crimen.

Ya a finales de los cincuenta y principios de los sesenta aparece Juan Miguel de Mora explora lo criminal en *Desnudarse y morir* (1957), *La muerte las prefiere desnudas* (1960) y *Amarse y morir* (1960), aunque quien sobresale en esos años es Pepe Martínez de la Vega creador de Peter Pérez una suerte de caricatura mexicana de Sherlock Holmes. Pérez vive en el barrio del Peralvillo, duerme en un petate y tiene un ladrillo por almohada. Su disfraz está constituido por una barba mugrosa que se cuelga con unos alambres, una pipa apestosa en la que nunca fuma porque se marea y una gorrita de cuadros. Sólo se cambia de calcetines cada quincena debido a su persistente pobreza. Un personaje que protagoniza cuentos como *El misterio del gendarme destentado*, *El caso de la secretaria por correspondencia* o *El asesinato del peatón desconocido*⁶³. Por esos mismos años, Alberto Ramírez de Aguilar puso en circulación *Camino a la nada* (1958) y *Noche de sábado* (1959) dos novelas criminales. Hacia 1963, Vicente Leñero escribió *Los albañiles* una novela que, aunque posee un discurso policíaco, explora la vertiente psicológica de los personajes que pudieron haber matado a la víctima.

Ya en la década de los setenta aparece otro español que marcaría el paso de la narrativa policíaca y criminal mexicana hacia una nueva etapa lejos de las historias de engima: Paco Ignacio Taibo II causa un gran revuelo con su primera novela policíaca *Días de combate* protagonizada por el detective privado Héctor Belascoarán Shayne que protagonizará el resto de la serie: *Cosa Fácil* (1977), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991) y *Adiós Madrid* (1993)⁶⁴.

⁶³ Incluidas en el libro de relatos *Aventuras del detective Peter Pérez* (1987).

⁶⁴ Existen ciertas discrepancias en cuanto a las fechas de aparición de *No habrá final feliz* y *Algunas nubes*. De acuerdo a Vicente Francisco Torres en su libro *Muertos de papel*, la primera es de 1981, mientras que la segunda es posterior. Sin embargo, es preferible tomarlo a la inversa, como el mismo Taibo lo propone en el mismo listado de la serie Belascoarán Shayne. La razón es que con *No habrá final feliz* el protagonista muere y renace, como Holmes lo hizo, en *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*. La confusión se dio de un modo simple: para Taibo cronológicamente es primero *Algunas nubes*, aunque el tiempo de edición sea distinto.

En 1977 apareció *Narcotráfico S.A.* de René Cárdenas un híbrido de lo policíaco y lo criminal con un mensaje claro y valioso por su condena al comercio y consumo de estupefacientes. Al año siguiente apareció *Corrientes secretas* de Rosa Margot Ochoa. Ese mismo año de 1978 aparece la segunda gran novela de espionaje mexicana: *La cabeza de la hidra* de Carlos Fuentes. Ya en 1979 dos novelas cierran la década: *Extraña enemiga*, de Francisco A. de Icaza y *Trampa de Metal* de Rafael Ramírez Heredia una extraordinaria novela que pone en evidencia la corrupción en el gobierno y los medios de comunicación, todo gracias al trabajo de investigación del detective privado Ifigenio “If” Clausel. Una historia a la que le seguiría *Muerte en la carretera* (1985). Junto a Taibo II y Ramírez Heredia se encuentra Jorge Ibargüengoitia que realiza dos estupendas novelas criminales: *La muertas* (1977) y *Dos crímenes* (1979).

Hacia 1980 de la mano de José Zamora aparece un personaje a quien algunos llamarán <<el Maigret mexicano>>: el inspector de policía Vicente Camacho que protagonizará *El collar de Jessica Rockson* y *Los apuros de Desdémona*. Ese mismo año hace su aparición *Muerte de una ninfómana* de Enrico Falcone alias Polí Delano. En 1983 aparece *Luna caliente* del argentino, afincado en México, Mempo Giardinelli la cual es confundida como novela policíaca cuando en realidad se trata de una gran novela psicológica-criminal. En 1988 apareció un interesante ejercicio literario en México: *El hombre equivocado* una novela escrita por Vicente Leñero, Gerardo de la Torre, Guillermo Samperio, Hernán Lara Zavala, David Martín del Campo, Rafael Ramírez Heredia, Marco Aurelio Carballo, Bernardo Ruiz, Silvia Molina, Aline Peterson y Joaquín Armando Chacón⁶⁵. Dentro de esta década sobresalen *El rumor que llegó del mar* (1986) de Eugenio Aguirre, *Crimen sin falta de ortografía* (1986) de Malú Huacuja, *La muerte empieza en Polanco* (1987) de Jomi García Ascot y *Amelia Palomino* (1989) de Ana María Maqueo. Un autor que sobresale enormemente en estos años es Guillermo Zambrano con *Los crímenes de la calle seminario* (1987) a la que le seguirán *Los amores de una mujer decente* (1991) y *Los secretos del paraíso* (1994). No obstante, la novela que más sobresale en esos años es una de índole criminal: *Linda 67. Historia de un crimen* (1989) de Fernando del Paso.

Ya en la década de los noventa sobresalen *El almacén de Coyoacán* (1990) de Alicia Reyes, *Sin partitura* (1990) de Mauricio José Schwars, *Morena en Rojo* (1994) de Myriam

⁶⁵ A principios del siglo XX, los catorce miembros del *Detection Club* de Londres, una sociedad de escritores de detección anglosajones, entre los que se encontraban Chesterton, Christie, M. Kennedy, R.A. Knox y Anthony Berkeley, escribió una novela en junto: *El almirante flotante*, publicada en 1950 por Jorge Luis Borges en *El Séptimo Círculo*.

Laurini, *El crimen de la calle Aramberri* (1994) de Hugo Valdés Manríquez, *La muerte se viste de rosa* (1994) y *Sicario. Diario del Diablo* (2009) de Víctor Ronquillo, *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado* (2002) de Gabriel Trujillo, *El miedo a los animales* (1995) de Enrique Serna, *Ciudad espejo, ciudad niebla* (1997) de Gerardo Porcayo, *Nadie sueña* (1999) de Gerardo Segura y *Los informes secretos* (1999) de Carlos Montemayor la cual se acerca más al *thriller* de espionaje que a lo policíaco⁶⁶.

Esta década de los noventa observa la aparición de dos importantes figuras tanto para la narrativa criminal como para la policíaca: Juan Hernández Luna y Elmer Mendoza. El primero con novelas como *Quizás otros labios* (1994), *Tabaco para el puma* (1996) y *Tijuana Dream* (2008) y el segundo con *Un asesino solitario* (1997), *El amante de Janis Joplin* (2003) y *Balas de plata* (2008).

Ahora bien, existe una gran duda: ¿de qué sirve esta revisión histórica de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* en España y México? Para empezar, no hay que olvidar que con esta revisión se atraviesa el siempre peligroso camino del género, como bien apunta Todorov (1987). Tratar de hacer una exploración histórica de un grupo de narrativas que incluimos en una supermatriz llamada <<literatura sensacional del suspense>> puede ser considerado, si no fatuo, sí una labor casi imposible, ya que el desarrollo de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* haciendo aún más difícil cualquier intento de categorización.

Con todo, esta revisión no solo es posible, sino necesaria. En páginas anteriores hemos logrado distinguir dos escuelas criminales y policíacas bastante importantes y distintas: la anglosajona y la francesa. También hemos concluido que ambas utilizan lo criminal y policíaco de manera distinta, es decir, un texto criminal será criminal y uno policíaco será policíaco. Por tanto, existirán límites conceptuales bastante claros, al menos en su producción. De igual modo, gracias a esta revisión histórica descubrimos que a partir de la década de los veinte el <<realismo *noir* norteamericano>> –y posteriormente el *polar* y el *neopolar* francés– aparece y con él las fronteras entre ambos géneros comienzan a difuminarse drásticamente con lo que catalogar a un texto como policíaco o criminal será más complicado. Sin embargo, hay que recordar que estos períodos de producción ya no existen en la actualidad; cuando se hace mención de <<novela negra>> hay que ser

⁶⁶ *El festín de los cuervos* incluye las novelas *Mesquite Road* (1995), *Tijuana City Blues* (1999), *Turbulencias/Puesta en escena* (1999), *Descuartizamientos/Lover boy* (1999) y *Laguna salada* (2002).

conscientes del significado de la palabra: primero, para definir la narrativa criminal, policíaca y *thriller* que se desarrolló en los Estados Unidos entre la década de los veinte y los cincuenta; segundo, para incluir la narrativa criminal, policíaca, *thriller* y espionaje que se hace en España, y en general en Latinoamérica y el resto de Europa, desde la década de los ochenta hasta la actualidad.

Esta misma situación se da en España y en cierta medida en México. Lo criminal, lo policíaco, y en menor medida el espionaje y el *thriller*, nacen y se desarrollan en un siglo en el que, en el caso de España, el país se verá inmerso en dictaduras, guerras civiles y una ansiada transición a la democracia con un gran detalle: a pesar de que hay diferencias históricas entre estas cuatro narrativas estas no han sido tomadas en cuenta en ningún estudio, ya que se considera que lo criminal y lo policíaco son sinónimo o se confunde un texto de espionaje con uno policíaco.

Una futura y detallada revisión histórica de lo criminal y policíaco en España y en México nos llevaría a ver que, efectivamente, estamos ante narrativas distintas. Hay que señalar que esta revisión, aunque breve en los casos español y mexicano, no ha sido inútil. Hemos encontrado que no solo *Plenilunio* ha traspasado el difuso límite entre lo criminal y lo policíaco, otros textos también lo han hecho. Novelas de Fernando Martínez Laínez como *Carne de trueque* (1980), *Destruyan a Anderson* (1983), *Tampoco llegarás a Samarkanda* (1986), *Se va el caimán* (1988) y *La intentona del dragón* (1992) tienen como protagonista a un policía, el comisario Martín, pero no se trata de textos policíacos, sino *thrillers* que combinan elementos policíacos, criminales del *thriller* e incluso de espionaje. Una situación que también se observa en *¿Hay árboles en Guernica?* (1987) y *La patria goza de calma* (1988) de Juan Antonio de Blas⁶⁷.

Resumamos. A lo largo de la etapa clásica de la literatura <<sensacional de *suspense*>> los límites entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* son más o menos evidentes, aunque existen ya casos, como se han señalado puntualmente, en los que se observan tímidos intentos por traspasar la vasta frontera. Por tanto es válido señalar que sí existe un límite en la narrativa <<sensacional de *suspense*>> el cual se resquebraja con la irrupción de *Black Mask* y el progresivo desarrollo del <<realismo *noir* norteamericano>>: los criminales podrán realizar investigaciones policíacas; los investigadores podrán comportarse

⁶⁷ Un fenómeno que también se da en *El baile ha terminado* (2009) de Julián Ibáñez.

como criminales, ya sea en plena investigación o cometiendo los delitos; los espías intervendrán en investigaciones policíacas; o tal vez no existan crímenes evidentes en una historia, todo esto contraviniendo las reglas de estas narrativas⁶⁸.

Ahora bien, surge una enorme duda ¿es suficiente una revisión histórica para distinguir el problema del límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* en *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*?

A nivel histórico es más que evidente que hay diferencias entre las primeras tres narrativas, mientras que el *thriller* presenta dificultades para separarlos de lo fantástico y del terror gótico. Sin embargo, dicha revisión histórica no es suficiente, ya que se corre el riesgo de repetir viejos errores: ser exclusivamente una investigación historiográfica.

En conclusión. Un estudio historiográfico, aunque exhaustivo, no es suficiente para explorar el problema del límite en la literatura <<sensacional de *suspense*>>. La razón de esto es que en muchas ocasiones se da un problema de interpretación el cual lleva a pensar que un texto es criminal cuando en realidad es policíaco o viceversa. Pero ¿por qué esa confusión? ¿Acaso textos como *El complot mongol* de Rafael Bernal, *Noviembre sin violetas* de Lorenzo Silva o *Plenilunio* de Antonio Muñoz Molina los cuales poseen un investigador no son novelas policíacas?

Una incorrecta lectura puede llevar a afirmar que estamos ante tres textos policíacos. Esto nos hace ver que la pragmática y la hermenéutica juegan un papel importante en el estudio de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. Sin estas dos poderosas herramientas muchos eventos relevantes quedarían sin explicar o se explicarían de manera inadecuada, sobrecargando algún componente gramático o semántico lo cual, a la largo, puede acentuar o general mayores confusiones que son necesarias disipar o evitar.

⁶⁸ Esta situación se observa ya en la revista *Household Words* de Charles Dickens y en *Jean Diable* y *Les habits noirs* de Féval.

Capítulo 2

Teorías pragmático-hermenéuticas en el estudio del problema del límite del <<sensacional de *suspense*>>

Umberto Eco (1987: 84-89) señala que existen dos tipos de lectura. En la primera, el lector ofrece la interpretación que quiere de lo que lee, es decir una lectura que no sirve para estudiar el problema del límite en la narrativa <<sensacional de *suspense*>>, ya que se ajusta, básicamente, a patrones poco científicos generando confusiones. Ejemplo de ello es que en numerosos blogs se considera a la narrativa policíaca clásica o novela-enigma como <<novela negra>>. El segundo tipo de lectura es aquella que puede dar distintas interpretaciones de un mismo texto, pero todas ajustadas a criterios lógicos y relacionados con el marco de referencia del propio objeto literario. Es en este tipo de lectura donde radica buena parte del estudio serio del problema del límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*.

Afirmar que *Ojos de agua* de Domingo Villar es una novela policíaca simplemente porque tiene como protagonista a un policía –el inspector Leo Caldas– es un argumento carente de fundamentos. Como se ha apreciado en el capítulo anterior, esta clase de aseveraciones era válida en la etapa clásica policíaca ya desaparecido. A partir de la irrupción del <<realismo *noir* norteamericano>> esta clase de argumentos perdieron sentido. Sin embargo, y como ya se ha mencionado, un simple estudio historiográfico no es suficiente para llegar a estas conclusiones.

El problema del límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* y las fluctuaciones tipológicas que se dan entre ellos, y que generan confusiones y nuevos híbridos literarios, debe ser abordado desde una óptica más amplia y es ahí donde un estudio pragmático y hermenéutico adquiere importancia. El primero porque la pragmática se interesa en la literatura en cuanto proceso de comunicación. El segundo porque la hermenéutica orienta el interés hacia la lectura y la interpretación (Barroso Villar: 2007: 32).

Ahora bien, para analizar dicho problema límite y las subsecuentes fluctuaciones se ha realizado una selección de ciertas teorías pragmático-hermenéuticas que resultan

altamente operativas al momento de realizar el estudio. Hay que aclarar que en ningún momento se pretende realizar una nueva teoría pragmática-hermenéutica, dado que ese no es el objetivo de esta investigación.

1. Las fronteras de la Literatura

Son muchos los intentos de precisar el espacio de la literatura, ya sea definiéndolo o describiéndolo, desde las propuestas ontológicas de los formalistas rusos, y sus posteriores variantes, hasta las más modernas perspectivas hermenéuticas. No es nuestra intención llegar a una conclusión inequívoca sobre lo que es o no literario. Simplemente nos limitaremos a recordar algunas perspectivas que se aproximan a la concepción pragmática y hermenéutica, unas que entran de lleno en ella o que la sobrepasan, sin negarla, porque suelen operar entorno a las nociones de ficción y no ficción, pero que, al fin y al cabo, son útiles en nuestra investigación, ya que nos ayudarán a esclarecer cuestiones relacionadas con la vasta frontera de la literatura <<sensacional de *suspense*>>.

Es obvio que la literatura es un fenómeno artístico y también un acto humano, aunque según Van Dijk (1978: 179) no es solo eso: constituye “un acto de habla particular”. La función básica de un acto de habla es la de intentar <<modificar la opinión>> de un receptor/lector con el propósito de que este cambio en el conocimiento individual tenga como consecuencia acciones mentales y sociales específicas. En otros contextos de actos de habla, el receptor/lector sabrá que el emisor/autor contrae cierto compromiso con respecto a él o sabrá que tiene una actitud específica con respecto a sus acciones, pasadas, presentes o futuras. Esto es válido para aquellos tipos de comunicación que son <<unilaterales>>: leyes, declaraciones, contratos, anuncios, lecturas públicas, etc. (*ibidem*).

Como bien se sabe, cualquier tipo de información es un acto de comunicación que se produce mediante la correcta combinación entre emisor, receptor, mensaje y un código común. Este es el mismo proceso que lleva a cabo la literatura, aunque con matices propios:

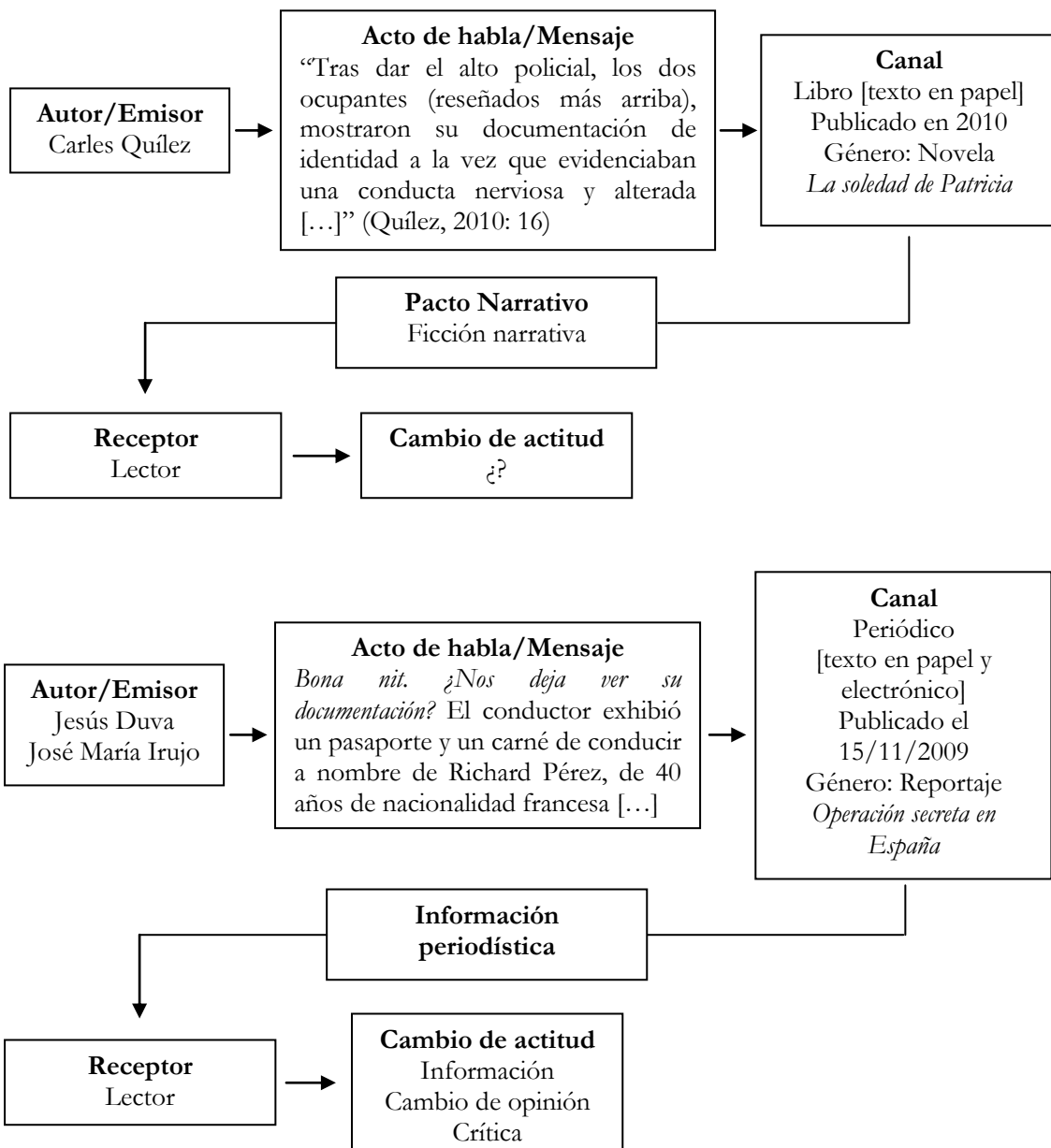
El autor puede codificar su mensaje con el mínimo imprescindible de reglas y obligar así al lector a un esfuerzo hacia facetas nuevas o profundas que no se

observan en la pura vivencia superficial de los hechos: él, así, si hace el esfuerzo de descodificación necesario aprenderá cosas nuevas porque se encuentra ante un texto que da mucha información. Al contrario, si el autor adopta pedestremente el mensaje a las convenciones de todas conocidas, el lector no encontrará en él más de lo que su mirada superficial percibe habitualmente (Garrido Gallardo, 1975: 71).

Hay que recordar que para la lingüística de los actos de habla estos son imitativos porque hacer un acto de habla es imitar un modelo en el que el individuo que habla desempeña el papel del ejecutante. En este sentido, todos los actos de habla contienen <<*dramatis personae*>> y de ahí que se puede decir que son ficticios. La literatura no se distinguiría de una anécdota real o de un libro de historia si no fuera por una parte importante del acto de habla: la referencia, es decir las cosas del mundo a las que se refiere *El complot mongol* o *El baile ha terminado* no suelen tener vida independiente fuera del texto, mientras que las cosas a las que un individuo se refiere en sus actos de habla corrientes suelen existir con cierta independencia de las menciones que haga de ellas (*ibidem*: 124-125).

Pese a ello, distinguir entre el modo de referencia de las palabras en literatura y el de las palabras en el discurso normal no es suficiente. Debemos tener en cuenta que el emisor/autor por el simple hecho de escribir un texto ficcional lleva a cabo un acto ilocutivo. No estamos hablando de fingimiento, como lo hace Ohmann (1988: 29), sino de un acto de <<creación de un mundo>>. Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez crean <<mundos ficcionales>> que son <<descubiertos>> por el lector que lo actualiza a partir de la consiguiente lectura.

Hay que recordar que leer una novela o un cuento no produce una relación social específica entre escritor y lector. Como bien dice Paul Ricœur (2000: 128-129) “[...] la relación escribir-leer no es un caso particular de la relación habla-responder [...] el escritor no responde al lector”. En general, un texto literario ficcional no impone ninguna obligación social al lector, no lo encamina a una forma de acción social como lo hacen las órdenes, peticiones o consejos (Van Dijk, 1978: 180). La clasificación que se le dé a un acto de habla como <<literario>> será en función de un proceso de comunicación literario, no solo de enunciados. Veamos el caso que presentan la novela *La soledad de Patricia* y el reportaje *Operación secreta en España*.



Las posibles consecuencias de los actos de habla no se consideran habitualmente como condiciones de propiedad. No existe un acto de habla <<persuasión>>. Se puede prometer, hacer una petición o felicitar, pero no se puede persuadir a alguien a voluntad; todo lo que se puede hacer es intentar persuadir a alguien utilizando para ello actos de habla como aserciones, preguntas, etc. La persuasión solo se realiza con éxito si el oyente ha cambiado de parecer de acuerdo con los propósitos del hablante. Algo similar parece ocurrir en la comunicación literaria y en los tipos de discurso pertenecientes a la misma clase funcional: el emisor/autor puede intentar divertir a alguien o despertar sus emociones de otras maneras, pero esto son posibles consecuencias del acto comunicativo literario.

Existen razones para introducir un tipo de acto ilocutivo que implique la intención de cambiar la actitud del lector con respecto al contexto –texto, el autor, la sociedad– y sus actitudes valorativas. A ello Van Dijk (1978: 183) llama <<acto de habla impresivo o ritual>>. Según este teórico holandés (*ibidem*: 185, 186-187) un serio problema en la pragmática literaria es el siguiente: si la literatura tiene como función pragmática específica una función <<ritual>>, ¿cuáles son, entonces, las condiciones de propiedad de dichos actos de habla? Básicamente son tres.

Primero, el emisor/autor no desea, necesariamente, que el lector crea que p es verdadera. Esta condición permite que p sea verdadera o falsa y que el lector pueda pensar que p^1 es verdadera. Así, si el relato resulta ser cierto podría haber sido falso y a la inversa. Caso concreto *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926) de Agatha Christie. Segundo, el autor desea que el lector crea que p implica q y que q es verdadera. Esta condición parece requerirse incluso en aquellos casos en los que el texto literario tiene una función práctica indirecta, como se ha descrito anteriormente. Tomemos el ejemplo de *El asesinato de Roger Ackroyd*. El emisor/autor –Christie– desea que el destinatario/lector crea absolutamente todo lo que el Dr. Sheppard, el narrador en la novela, relata. Tercero, el autor desea que al lector le guste e^2 . La noción de <<apreciación>> es una noción de cuya vaguedad el ser humano es consciente, pero quiere mantenerla hasta ahora como un primitivo pragmático. Este tercer punto es importante dado que dentro de ese <<deseo>> puede aparecer una serie de confusiones. El lector podría malinterpretar un texto creyendo que un enunciado criminal es policíaco o viceversa o que un texto de espionaje es policíaco. Ahí es donde la pragmática y la hermenéutica van a intervenir.

El hecho es que si se atiende a los actos ilocutivos se puede identificar una ruptura cognitiva perfectamente clara entre literatura y no literatura: las obras literarias son discursos en los que están suspendidas las reglas ilocutivas de uso común social. Si se prefiere son actos sin las consecuencias normales, formas de decir liberadas del peso usual de los vínculos y responsabilidades sociales. Por tanto, la narración ficcional es una actuación ilocutiva de un tipo especial, diferente de los actos que parecen constituirlos –los actos de habla sociales humanos– (Ohmann, 1972: 44). Por lo cual, afirmar que <<existe un complot chino en contra del presidente de los EE.UU.>>, que <<existe un peligroso delincuente que ha abusado sexualmente de dos niñas y asesinado a una de ellas>> o que

¹ La estructura proposicional compleja del texto.

² e^2 , es el enunciado implicado, es decir, el texto literario

<<Linus Diermissen es un hombre peligroso>> es válido, puesto que al leer *El complot mongol*, *Plenilunio* y *El baile ha terminado* se desencadena, en palabras de Pozuelo Yvancos (1989: 233), una “mágica y prodigiosa transmutación en [la] noción de realidad”.

Este pacto es el que define el objeto, ya sea una novela o un cuento, como verdad y en virtud del mismo el lector aprende y respeta las condiciones de enunciación-recepción que se dan en la misma. Por lo cual, entrar en el pacto narrativo es aceptar una retórica en la que dicha situación de enunciación-recepción es distinguible del contexto externo de la ficción literaria. Todo esto es posible en virtud de unos signos narrativos, inmanentes al texto, que se dan tanto en el plano de la creación/emisión como en el de la recreación/recepción (*ibídem.* 234). En resumen, y como bien dice Pozuelo Yvancos (*ibídem.* 235): el texto literario significa, inmanentemente, su propia situación de comunicación.

No obstante, puede existir un grave problema al que Genette (1993) hace referencia: el fracaso del proceso de comunicación. En muchas ocasiones es muy probable que el receptor/lector no advierta la ficcionalidad o no ficcionalidad de un texto. El mismo Jakobson (*cifra*. Ohmann, 1988: 21) concluyó que es probable que una unidad lingüística en una obra literaria tenga importantes relaciones de semejanza y contraste con otras unidades del discurso en lugar de estar relacionada con ellas sólo a través de la sintaxis³.

Ahora bien, Van Dijk (1998: 35-36) considera que frente a la defensa de la índole cotextual de la especificidad literaria/poética, e incluso por encima de una explicación de esta basada estrictamente en lo semántico-extensional, surge el enfoque pragmático según el cual un texto es literario por la existencia de un acuerdo cultural. Con todo, sucede que los fundamentos de esta convención comunicativa sobre la que se establece la especificidad del texto literario son en gran medida lingüístico-textuales. En *Estructura del texto artístico* (1970) Lotman mantiene serias preocupaciones en cuanto al límite entre lo ficcional y lo no ficcional y lo primero que señala es respecto al tipo de lengua, es decir al natural, secundario y artificial, que se relaciona con los <<actos de habla sociales>>, o no ficcionales, y los <<actos de habla ficcionales>>.

Para continuar develando la <<bruma>> que oculta las fronteras entre lo no literario y lo literario, la pragmática y la hermenéutica no se preocupan tanto por si un lenguaje es

³ No fue posible encontrar el texto original.

natural o artificial. Su interés va centrado a cómo funciona el proceso comunicativo literario y a la interpretación de dicho texto. Gracias a ellas se vislumbrará el poroso límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* y las continuas fluctuaciones tipológicas entre ellos.

2. Pragmática-hermenéutica

2.1. La pragmática

Ahora bien ¿Cómo puede la pragmática ayudar en el estudio del límite en la literatura <<sensacional de *suspense*>>? ¿Es posible emplearla en el análisis de las fluctuaciones tipológicas entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que fomentan también el problema del límite? Y si es así ¿se encuentra una justificación para su aplicación en este estudio?

Gracias a la pragmática es posible analizar las relaciones intratextuales de las novelas estudiadas y comparar dichas relaciones con presupuestos básicos de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, con lo que se avanza a un punto mucho más lejano que el de un simple recorrido historiográfico que, aunque importante no ofrece un análisis debido. Con la pragmática se analiza a nivel profundo –de relaciones comunicacionales– el intercambio de tipologías y la ruptura de la frontera del <<sensacional de suspense>>.

Es indudable que el estudio de la pragmática, de sus componentes y sus relaciones es sumamente importante para la teoría literaria y para esta investigación, pero sería redundante hacer hincapié en su estudio dado los múltiples trabajos que existen sobre ella. No obstante, ello no evita detenerse brevemente para reflexionar sobre lo escrito acerca de la pragmática.

En *Fundamentos de la teoría de los signos* (1935)⁴ Charles Morris distinguió tres ramas diferentes de investigación semiótica: la sintáctica –o sintaxis– “el estudio de las relaciones sintácticas de los signos entre sí [...]”, la semántica o “el proceso en el que algo funciona como signo” y la pragmática “la ciencia de la relación de los signos con sus intérpretes”. Dicha división, en particular entre pragmática y semántica, es una <<abstracción>>, ya que a

⁴ Empleamos la edición de 1985 de Paidós.

pesar de la tendencia actual en la dirección de la investigación especializada en sintaxis, semántica o pragmática es oportuno recalcar enfáticamente las interrelaciones de estas disciplinas que “se complementan y necesitan” (Camps, 1976: 34) ofreciendo dinamicidad al acto significativo de la función comunicativa.

Para María Victoria Escandell (1996: 13-14) la pragmática es “el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan tanto el empleo de un enunciado concreto en una situación comunicativa concretas, como su interpretación por parte del destinatario”. Como bien afirma Leech (1998: 48) la pragmática se debe ocupar del significado en tanto relación ternaria, es decir el ¿qué quisiste decir con X? Por ello, en pragmática se define el significado con relación al hablante, o usuario del lenguaje, mientras que el significado semántico se define como una propiedad de las expresiones de una lengua determinada, haciendo abstracción de las situaciones particulares, de los hablantes o de sus interlocutores. Por tanto, para Leech (*ibidem*) la pragmática se define con relación a la lingüística, es decir, haciéndola ver como “el estudio del significado en función de las situaciones de habla”. Para Van Dijk (1998: 91) “si seguimos constatando hasta qué punto este tipo de actos de habla y de acciones semánticas también tiene un objetivo determinado, llegamos automáticamente a la pragmática”. Es decir, el acto de habla será una situación de comunicación, ya que en el fondo se tiene la intención, en la mayoría de los casos, de que aquellos que nos ven u oyen interpreten ese <<hacer algo>> como un acto de habla según las reglas convencionales. Dicha situación de comunicación es tan evidente que el individuo pretende que el oyente dé al enunciado el mismo significado y la misma referencia que intentaba expresar originalmente (*ibidem*).

La importancia de la pragmática radicará en el hecho indiscutible de que sin ella muchos eventos relevantes quedarían sin explicar o se explicarían de manera inadecuada, sobrecargando algún componente gramático o semántico. Asimismo esta disciplina ayudará en la resolución de tres problemas:

Primero, el problema del significado no convencional. Generalmente, el individuo cuenta con la posibilidad de que haya una cierta separación entre lo que se dice y lo que se quiere decir y por eso hablamos con absoluta naturalidad de <<leer entre líneas>>, de la diferencia entre el <<espíritu y la letra>> de un texto o decimos cosas como <<cuando dije

aquello, lo que quería decir en realidad era>> (*ibídem*: 14, 17). En el momento de comentar un texto como *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Dudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* es absolutamente necesario utilizar términos como interlocutores, contexto, intención comunicativa, etc. Si no se tienen en cuenta estas nociones, una parte importante del funcionamiento de la lengua puede quedar sin explicar y generar confusiones: ¿Cuál era la intención de Bernal, Silva, Muñoz Molina, Jiménez Barca, Villar, Ibáñez y Quílez: enseñar la planificación y ejecución de un crimen, el proceso de investigación policiaco o un complot contra algún ciudadano?

Segundo, si se contemplan los hechos desde un punto de vista general, resulta evidente que algunos aspectos típicamente gramaticales, como el orden de palabras, están determinados por factores de tipo contextual o situacional, especialmente en lo que se refiere al contraste entre la información que se presenta como compartida por los interlocutores y la que se considera nueva. La cuestión no puede plantearse exclusivamente en términos de corrección gramatical, sino también de adecuación discursiva. Y, puesto que para explicar los contrastes existentes vuelve a ser necesario recurrir a conceptos como los de interlocutores, contexto, intención comunicativa, etc., parece claro que sólo un enfoque pragmático podrá dar cuenta de manera completa de las condiciones que regulan la elección entre las diversas variantes (*ibídem*: 20).

Tercero, desde el punto de vista de la comunicación comprender una frase no consiste simplemente en recuperar significados, sino también en identificar referentes. No basta con entender las palabras; hay que saber a qué objetos, hechos o situaciones se refieren. La asignación de referencia constituye un paso previo e imprescindible para la adecuada comprensión de las frases (*ibídem*: 21) y, si bien, la misma lengua puede dar ciertas claves para la correcta comprensión de ciertos enunciados, es evidente que el contexto puede proporcionar los datos necesarios para decidir que el interlocutor se está refiriendo precisamente a una cuestión en particular.

En conclusión, la distancia que existe entre <<lo que se dice>> y <<lo que se quiere decir>>, la adecuación de las secuelas gramaticales al contexto y a la situación y la asignación correcta de referente como paso previo para la comprensión total de los enunciados son tres tipos de fenómenos que escapan a una caracterización precisa en términos estrictamente gramaticales.

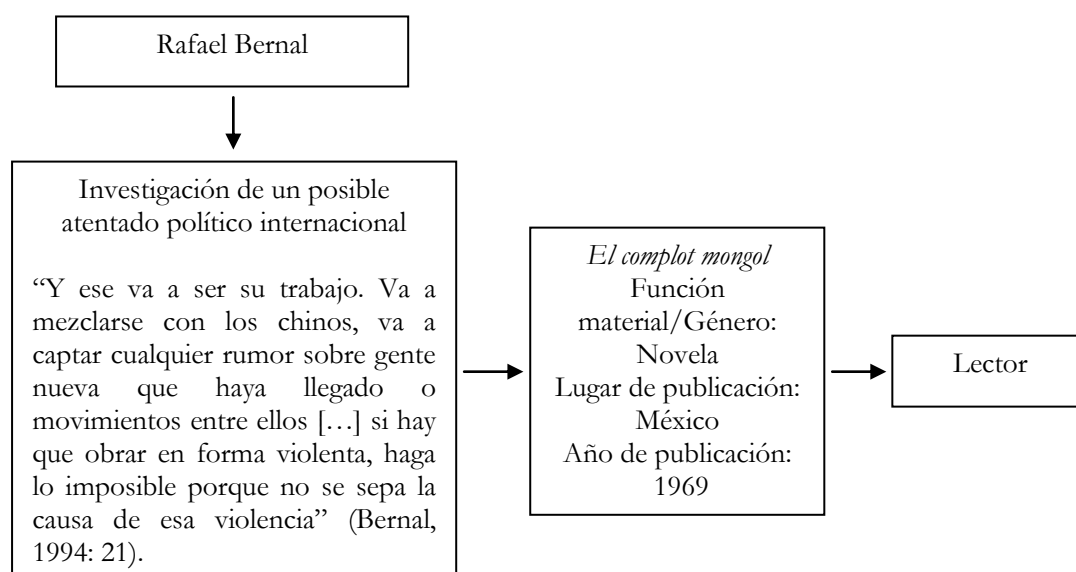
2.1.1 Componentes pragmáticos y narrativa <<sensacional de *suspense*>>

Para Leech (1998: 58-60) la primera pregunta que surge en cualquier estudio pragmático es la siguiente: ¿cómo sabemos que estamos tratando con fenómenos pragmáticos en lugar de semánticos? La respuesta es simple.

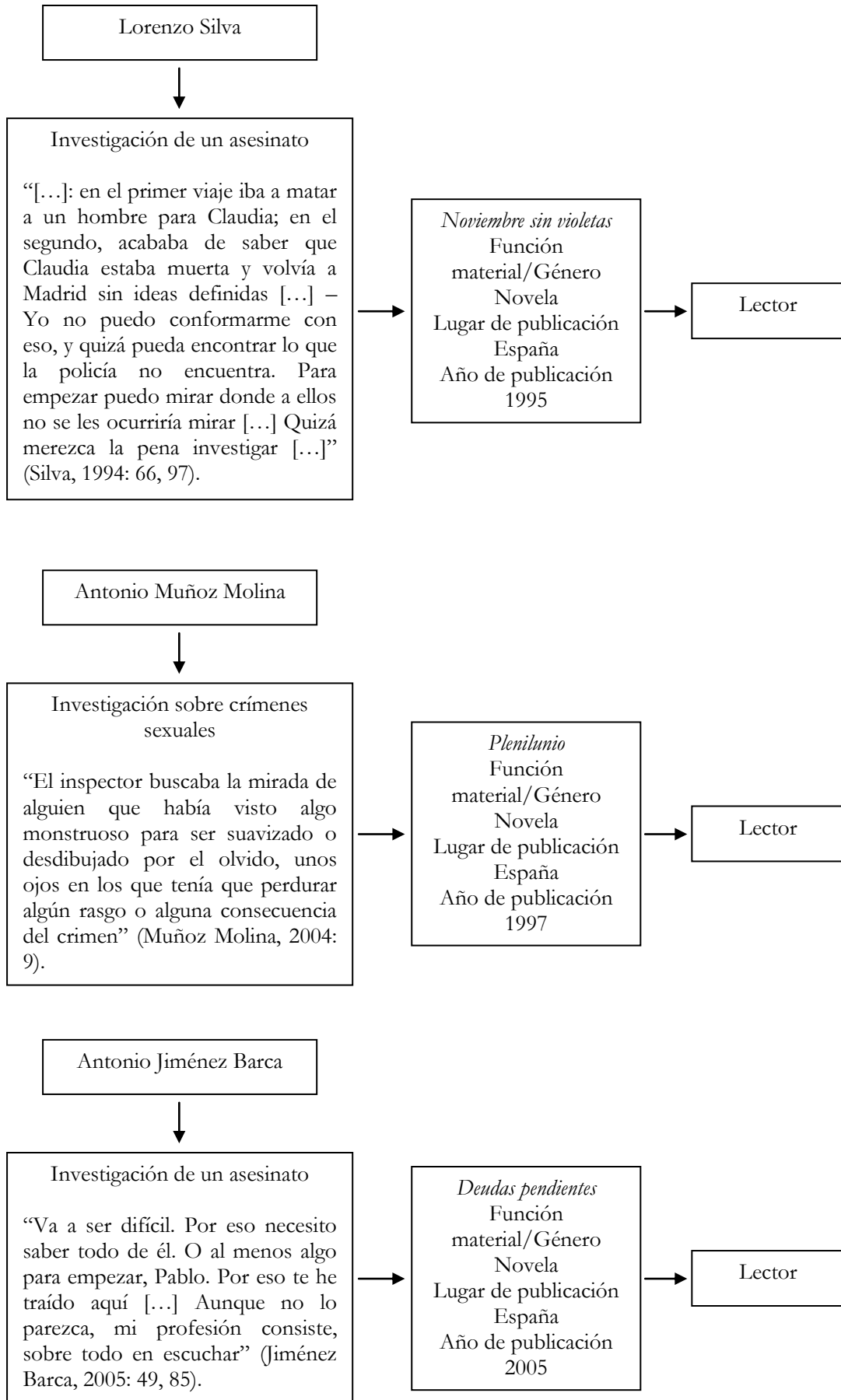
Al estudiar el sentido en relación a las situaciones de habla, la pragmática va constituyendo un criterio que hace referencia a uno o más de los siguientes aspectos de dicha situación de habla: los interlocutores, el contexto de un enunciado, los objetivos de un enunciado, la enunciación y el acto de habla en sí. Elementos que al ser combinados con el <<espacio>>, el <<tiempo>> y el <<lugar>> dan paso a la noción de <<situación de habla>>. Si bien es imposible analizar detenidamente cada uno de los elementos que conforman la pragmática, podemos observar cuáles son algunos de ellos y sus principales funciones.

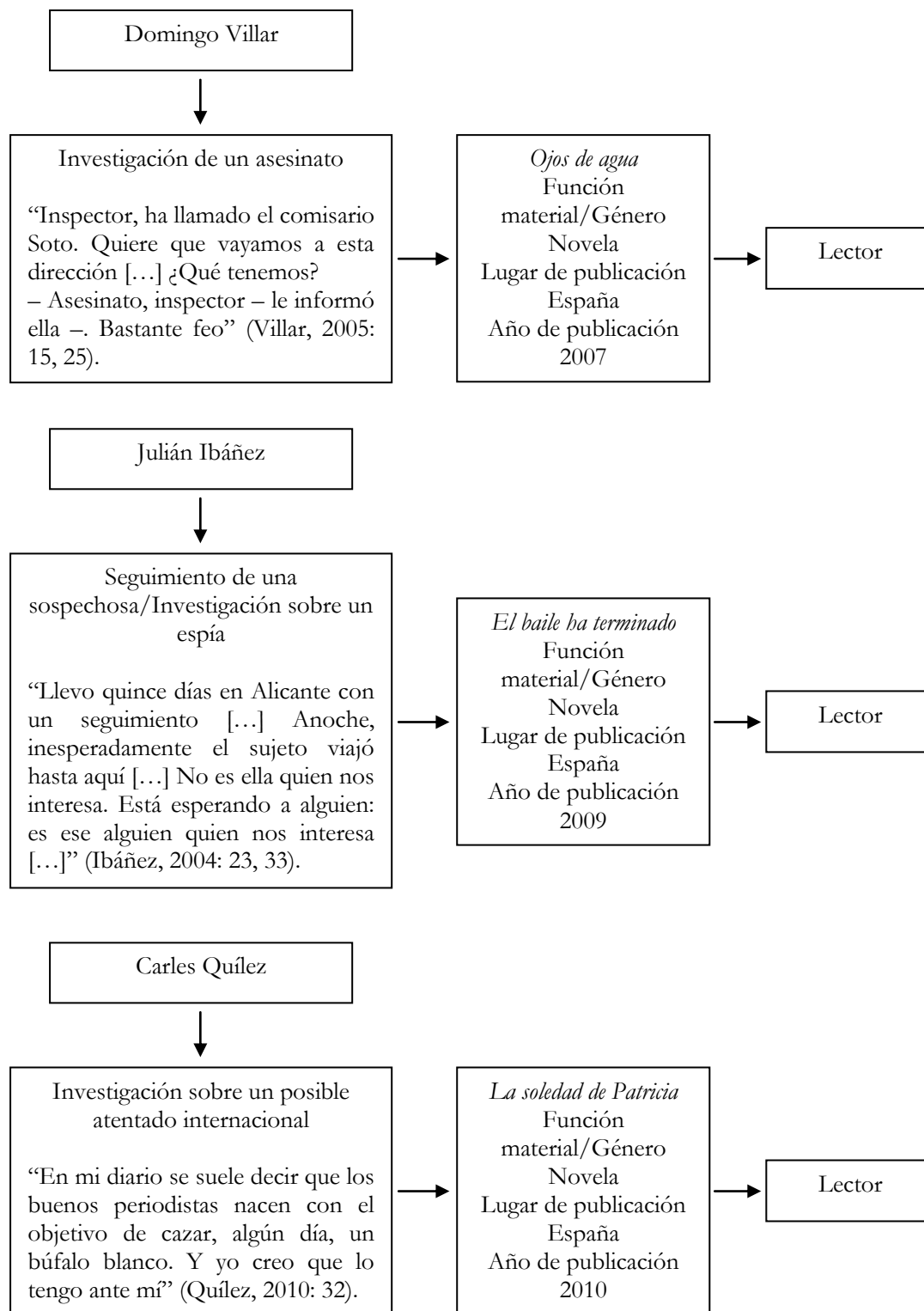
Por principio de cuentas, y siguiendo las pautas de María Victoria Escandell (1996: 26) –las cuales nos proporcionan un modelo pragmático para enfrentarnos al problema del límite <<sensacional de *suspense*>>– podemos dividir los componentes de la pragmática en materiales y relacionales.

Los componentes materiales –básicos para el establecimiento del intercambio comunicacional– dentro de la literatura se dividen de la siguiente manera: emisor/receptor, enunciado/contexto y canal⁵.



⁵ Es el soporte físico en el que se realiza la enunciación. Incluye como factores principales las coordenadas de lugar y tiempo. Representa algo más que un escenario.





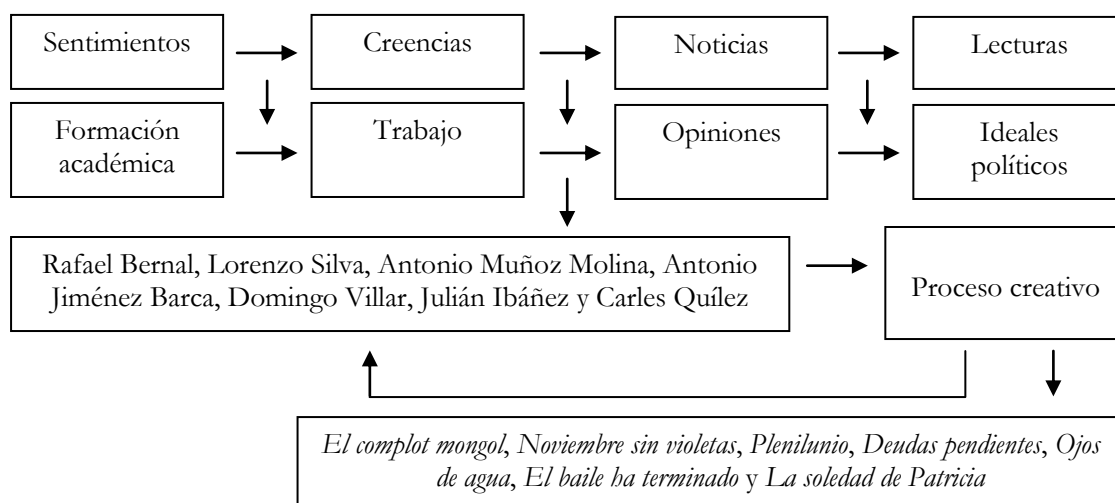
Ahora bien, existen graves divergencias respecto al contexto, como bien señala María Elena Barroso Villar (2007: 38). Por un lado, es considerado como las circunstancias socioculturales con las que guarda relación la literatura. Por otro lado, a partir de la segunda mitad del siglo XX, el <<contexto>> va encaminado hacia mecanismos interpretativos

mucho más complejos que el de una simple relación sociedad-literatura. Jorge Lozano, Cristina Peña María y Gonzalo Abril (1997: 47-48) acuden al concepto *frame*/marco, para tender un puente entre los mundos posibles de uno y otro. No obstante, ¿es esto necesario y suficiente para nuestra investigación?

Al ser este una investigación interdisciplinaria es necesario un puente entre las distintas disciplinas que ayudan a nuestro análisis. Por tanto, es evidente que esta visión resulta importante para nuestro estudio. El marco va a resultar una herramienta útil, ya que permite la identificación y comprensión relacional de sus componentes en tareas cognoscitivas, en materia hermenéutica –la comprensión o la interpretación– (Forestieri *cit.* Lozano, Peña Marín y Abril, 1997: 47)⁶. Una visión que permite observar un interesante hecho: el marco puede cambiar en su punto de partida y de otro tipo en su destino final, aunque eso se verá a mayor detalle más adelante en los aspectos hermenéuticos.

Regresando a los componentes relacionales estos se refieren a las relaciones que se establecen y que dan lugar a conceptualizaciones subjetivas, las cuales generan principios reguladores de la conducta que se objetivizan en forma de leyes empíricas, es decir de regularidades observables de naturaleza no prescripta y que se pueden clasificar del siguiente modo: información pragmática, relación social e intención (*ibidem*: 31).

La información pragmática aporta el conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento de la creación literaria, y se va enriqueciendo con el flujo de información con nuevos y mejores datos.

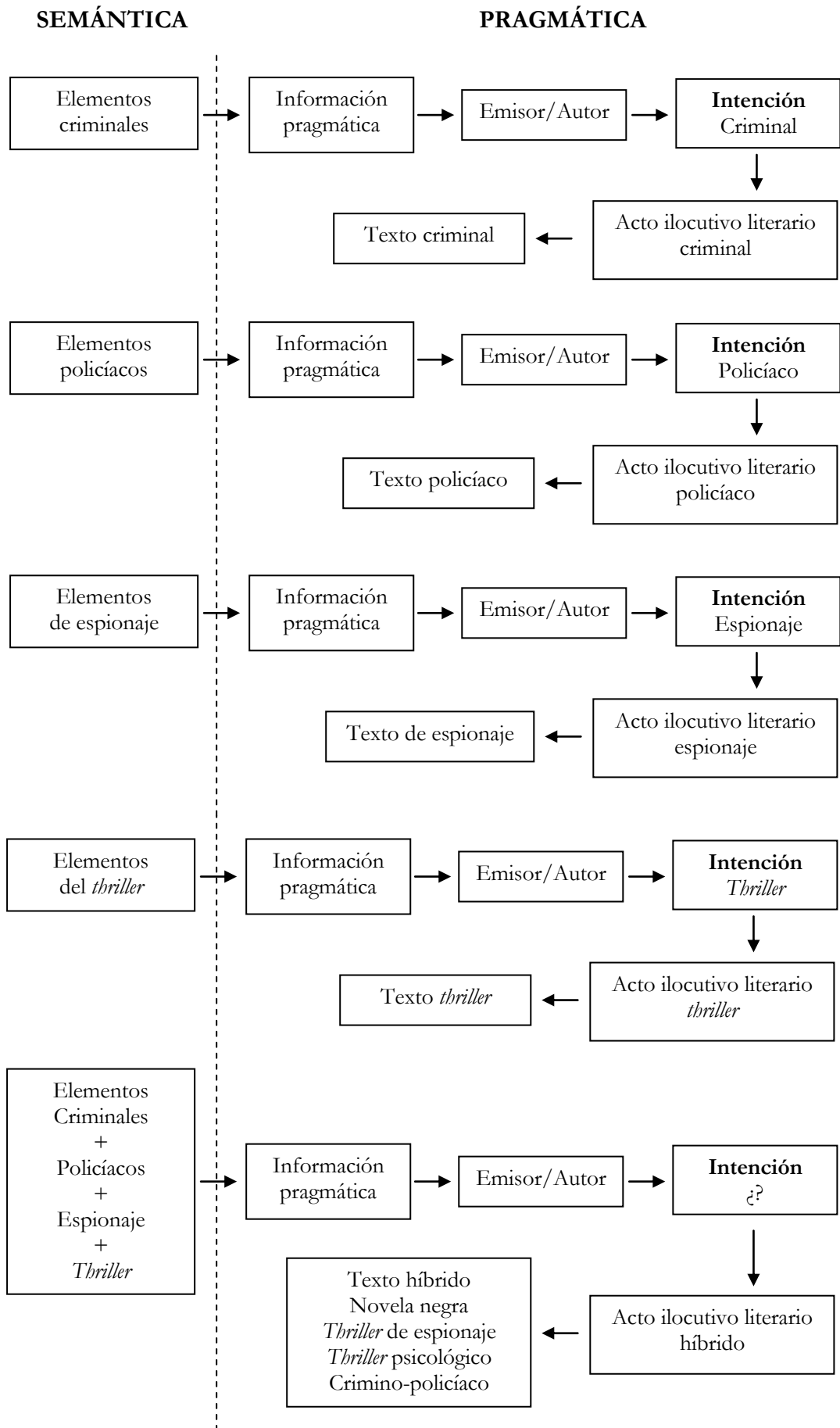


⁶ No fue posible encontrar el artículo “Lingüística del texto, macroestructura y contexto”.

Las relaciones sociales se centran en la relación existente entre autor y sociedad y cómo afecta dicha relación en el flujo de información. Es decir, si un escritor proviene del periodismo de nota criminal, también conocida como policíaca, roja o de sucesos, la influencia del periodismo en la obra de dicho autor se observará en una profunda descripción que responderá a preguntas tales como quién, cómo, por qué y dónde – empleadas por el periodismo–, como es el caso del norteamericano Michael Connelly. Si un autor ha estado en contacto con los servicios de inteligencia su obra se ajustará más a modelos más o menos reales, alejados del fenómeno James Bond, como se observará en la obra de espionaje del español José Luis Caballero y la británica Stella Rimington.

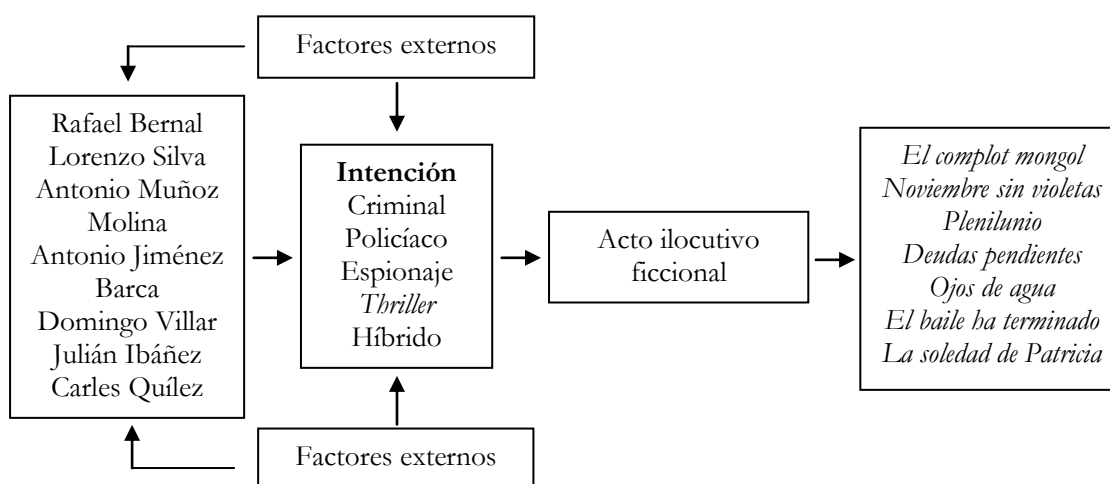
El papel de estas relaciones sociales es fundamental, puesto que el emisor/autor construye su enunciado a la medida del receptor/lector, aunque en el caso de la literatura no es un receptor en particular, sino más bien general. También, hay que recalcar que la relación emisor/autor-receptor/lector dentro de la literatura es compleja, ya que no existe una retroalimentación como se da en una conversación o, incluso, en una nota o reportaje periodístico, tal como veremos más adelante.

Respecto a la intención esta es “la relación entre el emisor y su información pragmática y la del receptor y el entorno”, la cual se manifiesta siempre como una relación dinámica, de voluntad de cambio. En este sentido, se puede hablar de relaciones entre <<intención>> y <<acción>> (*ibidem*: 34). Las perspectivas sobre ambas son muy diversas. Puede considerarse que acciones e intenciones son radicalmente diferentes, ya que consideran que las intenciones no son tipos de acciones, sino más bien tipos de proposiciones, que prefieren poner énfasis en el hecho de que muchas clases de enunciados tienen un carácter de acción precisamente porque tras ellos se sitúa una intención que los organiza. Asimismo, existe una visión mucho más extendida en la actualidad que ven <<intención>> y <<acción>> una relación causa/efecto: la intención se explica a partir del hecho de que todo discurso es un tipo de acción (*ibidem*). En este punto hay que recordar que un texto, sea criminal, policíaco, de espionaje o *thriller*, necesita cierto acomodo intercomunicacional que lo defina como tal. Es decir, elementos semánticos entraran en juego para que, a nivel pragmático, se observe que dicho texto cumple con los parámetros criminales, policíaco, de espionaje o del *thriller*, que se repetirán en subsiguientes textos.



Toda actividad humana consciente y voluntaria se concibe siempre como reflejo de una determinada actitud de un sujeto ante lo que lo rodea. Por tanto, es legítimo tratar de descubrir qué actitud hay detrás de un determinado acto, preguntarse cuál es la intencionalidad de los actos y decisiones. Ante ello, la intención funciona como un principio regulador de la conducta en el sentido de que conduce al emisor/autor a utilizar los medios que considere más idóneos para alcanzar sus fines.

Debe entenderse que no siempre se habla con una determinada intención, dado que, aunque ella existe, no siempre puede resultar nítida para el sujeto ni hace falta que sea concebida con antelación, ni que sea puesta en práctica con arreglo a un plan determinado. En esto también influye la <<intención>> del destinatario y del receptor/lector. El reconocimiento de la intención del emisor/autor constituye un paso ineludible en la correcta interpretación de los enunciados.



Un buen ejemplo de la intención del emisor/autor y del receptor/lector es el problema del límite en la literatura <<sensacional de *suspense*>>: textos criminales considerados como policíacas a pesar de la clara intención del autor en escribir algo <<criminal>> y la intención del receptor por entenderlas como policíacas; textos de espionajes considerados como policíacos textos catalogados simplemente como novela negra⁷. Un problema que afecta a varios de los textos estudiados.

⁷ Claros ejemplos son *La cabeza de la hidra* (1978) de Carlos Fuentes, la cual es considerada como novela policíaca cuando en realidad se trata de un *thriller* de espionaje. Un fenómeno parecido sucede con *La historia de un crimen* (1996) de Fernando del Paso, una novela criminal, pero definida erróneamente como policíaca. Una problemática que empeora con el uso excesivo de la palabra <<novela negra>> la cual más de un teórico pretende emplearla para catalogar por igual a la narrativa criminal y policíaca.

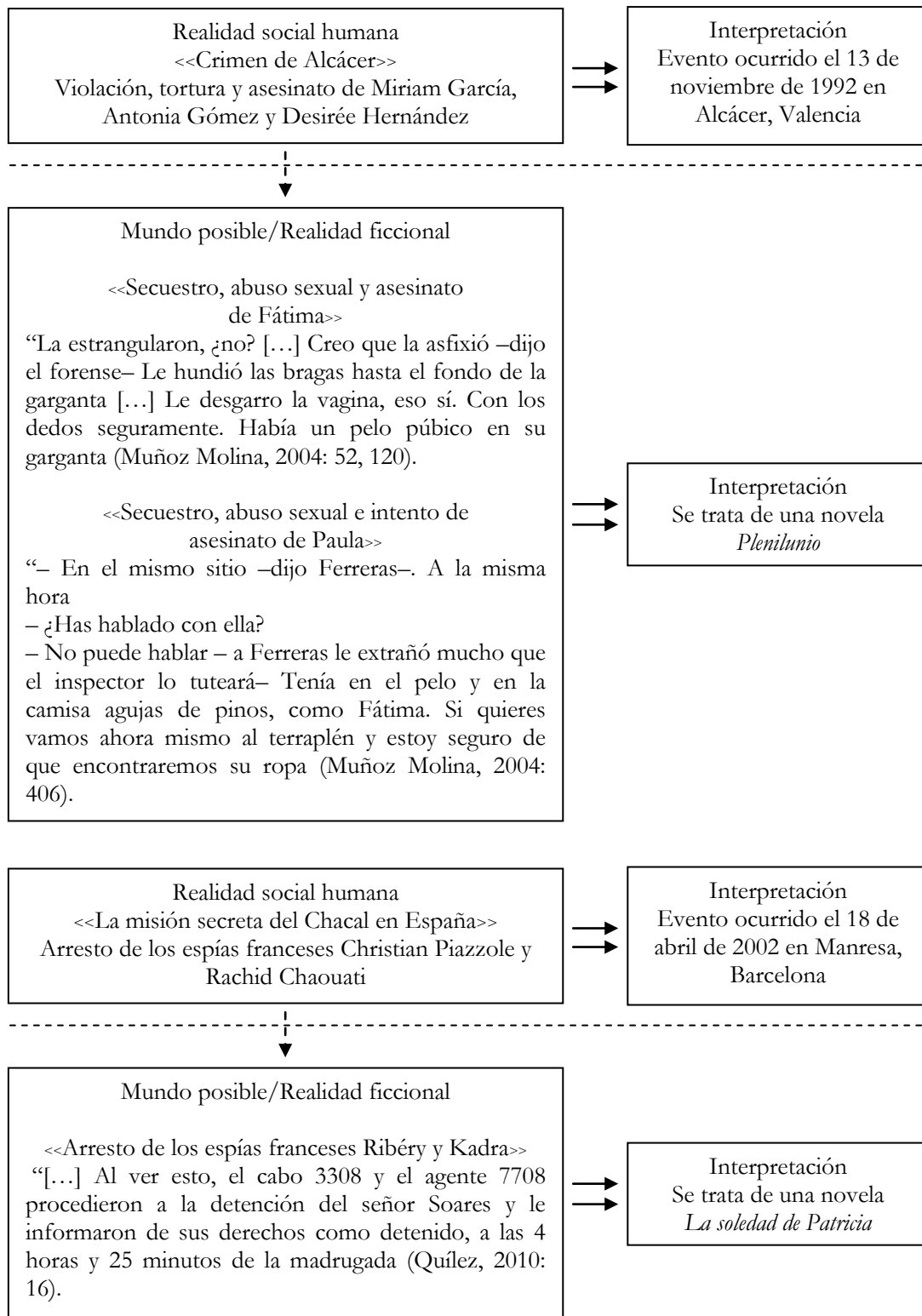
En *El complot mongol* la historia gira alrededor de la investigación sobre un complot internacional que pretende asesinar del presidente de los Estados Unidos. Pero Filiberto García, el responsable de la operación antiterrorista, no es ningún espía o agente de inteligencia: “El señor García no es un experto en intriga internacional. En verdad, ni siquiera es un experto en investigaciones policíacas. Mucho menos puede dar juicios correctos acerca de los sistemas chinos [...]” (Bernal, 1994: 151).

Por su parte, *Noviembre sin violetas* plantea una investigación sobre el asesinato de una mujer. Indudablemente eso lleva a pensar que se trata de un texto policíaco, pero Juan Galba, el investigador, no es ni policía, ni detective privado, sino un mafioso: “[...] que eras amigo de mi cuñado. Entonces me preguntaron a qué te dedicabas y contesté que a los mismos negocios que él [...] Si hubiera podido elegir entre dos delincuentes, te habría preferido a ti como cuñado” (Silva, 1995: 107, 109).

En *El baile ha terminado* la investigación lleva al seguimiento de una joven por parte de Ruano Peredo, un policía perteneciente al grupo décimo del Grupo de Localización de Fugitivos. No obstante, no hay ningún crimen que perseguir con lo que se contradicen los postulados básicos de lo policíaco. Solo existen vagas hipótesis de Peredo: “El tal Linus podría estar en búsqueda y captura por un amplio abanico de motivos: porque continuaba ejerciendo su profesión de espía, o de agente semisecreto, al servicio ahora de sabe quién, o haberse reciclado en traficante de drogas, o de armas, o de personas [...]” (Ibáñez, 2009: 40).

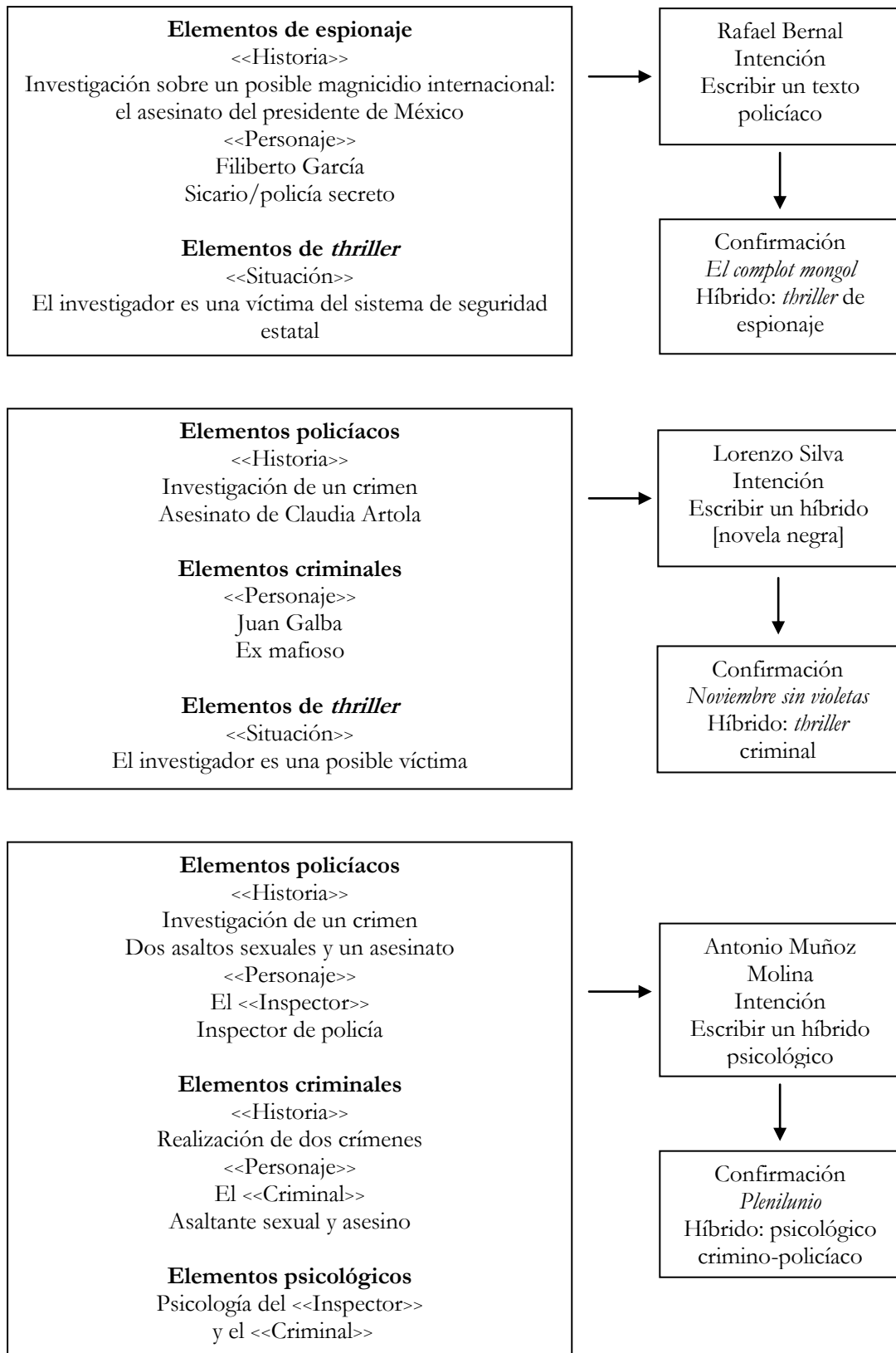
Esta confusión se debe a diversos factores. Lo primero que hay que recordar es la relación, ambigua, y también ambivalente, entre literatura y realidad social humana. Como ya se ha mencionado, Genette (1993) hace una distinción entre lo factual y lo ficcional, en la que los textos ficcionales resultan ser una suerte de recreaciones de la vida cotidiana, pero lo que es más: novelas o cuentos pueden partir de premisas verdaderas, socialmente hablando⁸. Esta misma situación se presenta en dos de las novelas estudiadas.

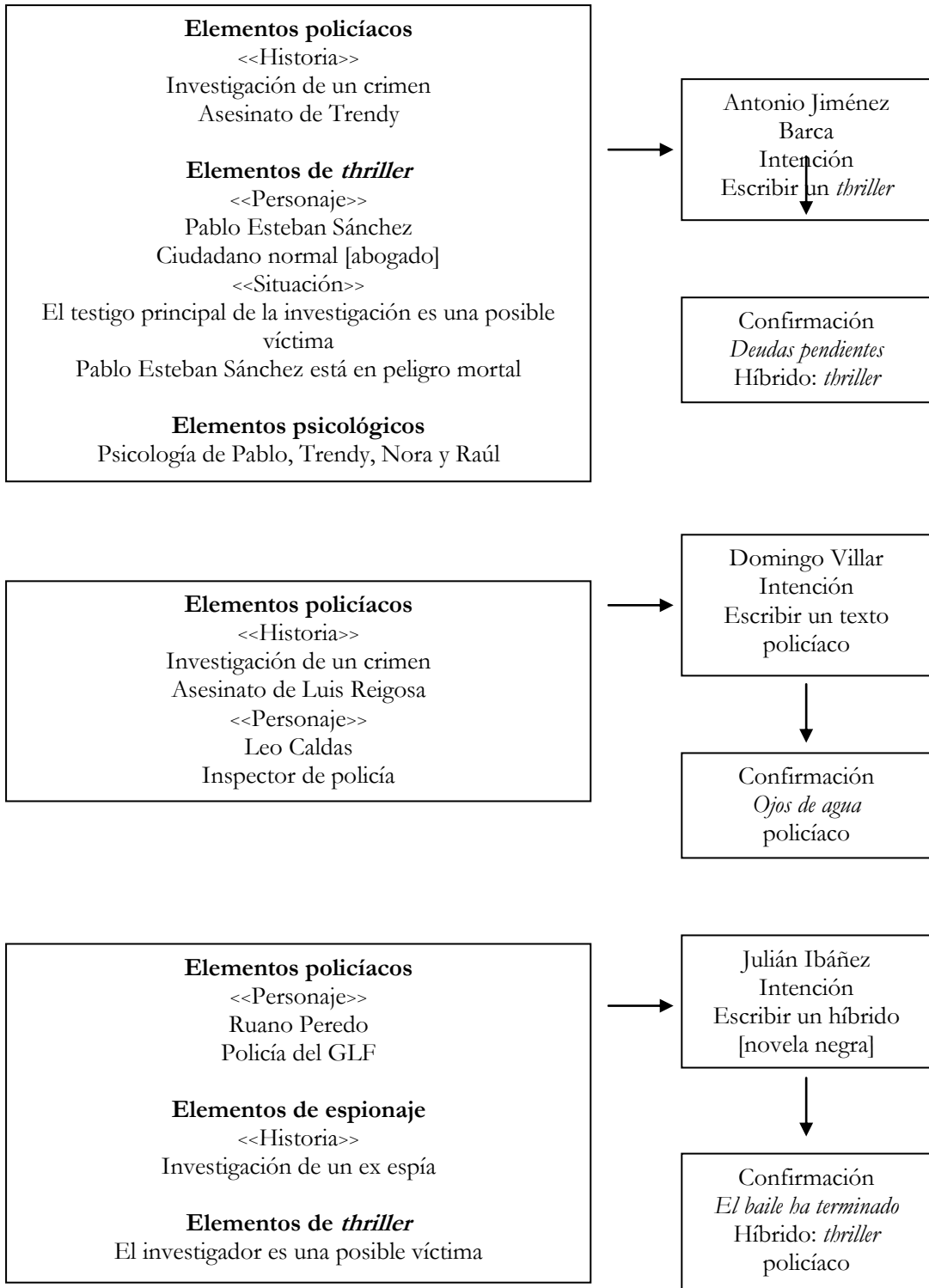
⁸ Un claro ejemplo de ello son las series televisivas *Law and Order* o *Law and Order: Special Victims Unit* las cuales se basan en hechos reales acontecidos en la ciudad de Nueva York

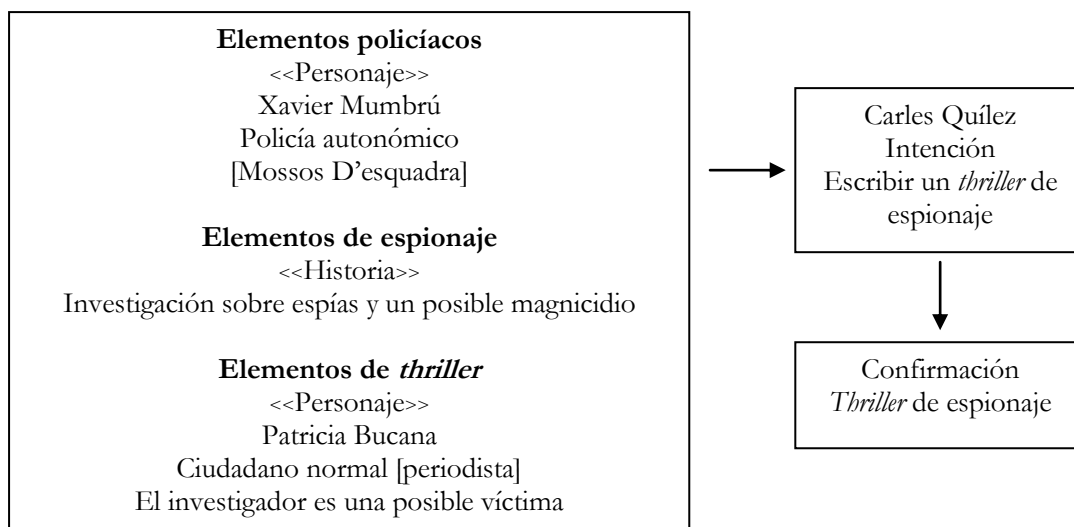


Pero en donde verdaderamente se da la confusión es en el momento de observar las historias de cada una de las novelas estudiadas y en un elemento tipológico que tienen en

común: la investigación. Esta será distinta en cada uno de los textos, sobre todo sobre cómo la enfocan sus distintos personajes en los distintos <<marcos>> o contextos:







¿A qué se deben las malas interpretaciones? Lotman (1999: 16) lo explica del siguiente modo: “en una situación de no intersección la comunicación se presupone imposible”. En sus estudios sobre la <<semiosfera>> analiza con mayor detalle este fenómeno a partir de dos rasgos particulares.

Primero, el carácter mismo de la semiosfera que se encuentra determinado por una <<frontera semiótica>> que actúa como un agente codificador de mensajes adecuándolos a los diferentes lenguajes que albergan los textos y viceversa (*ibidem*: 22). Es decir, dicha <<frontera>> es una especie de filtro que deja entrar a su dominio textos de cualquier tipo, de ficcionales a no-ficcionales, de novelas criminales, policíacas, de espionaje y el *thriller* a notas periodísticas de la sección policíaca-criminal. Pero aún más importante; pone en contacto ambos universos, el de la semiosfera con el exterior o el espacio semiótico. En resumen, una suerte de <<aduanas semióticas>> que, en una operación de <<semiotización>>, traduce a su propio lenguaje mensajes intraducibles. Todo ello regido por diversos filtros que controlan el ingreso de elementos externos a la <<semiosfera>>. No obstante, es necesario ser muy cuidadoso: en ese proceso de semiotización en la <<frontera>> semiósfera donde se da el grave riesgo de confusiones, como el que afecta a la literatura <<sensacional de *suspense*>>.

Para Julieta Haidar (2005) las fronteras de la semiosfera son bastante porosas y conflictivas puesto que se genera una dialéctica bastante dificultosa: el problema de la traducción cultural e intercultural hiere la sensibilidad de un encuentro que es siempre

crítico, dada las escasas y, a veces, nulas posibilidades de comunicación entre grupos semiótica e ideológicamente distintos. Curiosamente, el comentario de Haidar hace referencia, indirectamente, al conflicto limítrofe dentro de la narrativa <<sensacional de *suspense*>> y a las confusiones que lo rodean, y que hemos comentado en el capítulo anterior, ya que lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* poseen cualidades diametralmente opuestas y cuando entran en contacto dentro de la semiósfera no son semiotizadas correctamente provocando las confusiones.

Lo anterior nos lleva al segundo rasgo particular de la semiosfera: su irregularidad. Ello se refiere al punto de vista que elige el individuo para describir la realidad, dado que lo que para cierto grupo es percibido como intrasemiótico o propio de la comunidad, para otro, situado fuera de él, puede parecer extrasemiótico o ajeno al grupo de referencia. Así, de la posición del observador depende por dónde pasa la frontera de la cultura.

Esta situación de confusión <<empeora>> con el desarrollo de la literatura <<sensacional de *suspense*>>. Si observamos atentamente la narrativa criminal puede presumir de cierto <<purismo>>, debido a que aparece antes que la policíaca, pero sobre todo porque posee elementos tipológicos <<propios>>, tales como el <<criminal>>, el <<crimen>>, la <<víctima>>, la <<escena del crimen>>, <<la psicología criminal>>, etc. Algo que nos recuerda un comentario de Dieter Wellershoff (*cf.* Sánchez Trigueros, 2008: 185): “la novela policíaca es un parásito del crimen”⁹. Incluso, si se analiza debidamente el espionaje también puede presumir de <<purismo>> a partir de elementos tipológicos como el <<espía>> y <<espionaje>>. Mientras tanto, lo policíaco no puede catalogarse como un género <<puro>>. La razón de ello es que incorpora elementos que no le pertenecen a sus propias bases conceptuales y a sus historias. Sin ellos no podría darse la <<investigación>> tipología clave para el desarrollo de cualquier relato policíaco¹⁰. Una situación parecida sufre el *thriller* más difícil de definir o de intentar clarificar su tipología, ya que ni siquiera hay un acuerdo respecto a su propio nombre, la cual se orienta desde una visión de la víctima hacia una gran acción con intriga.

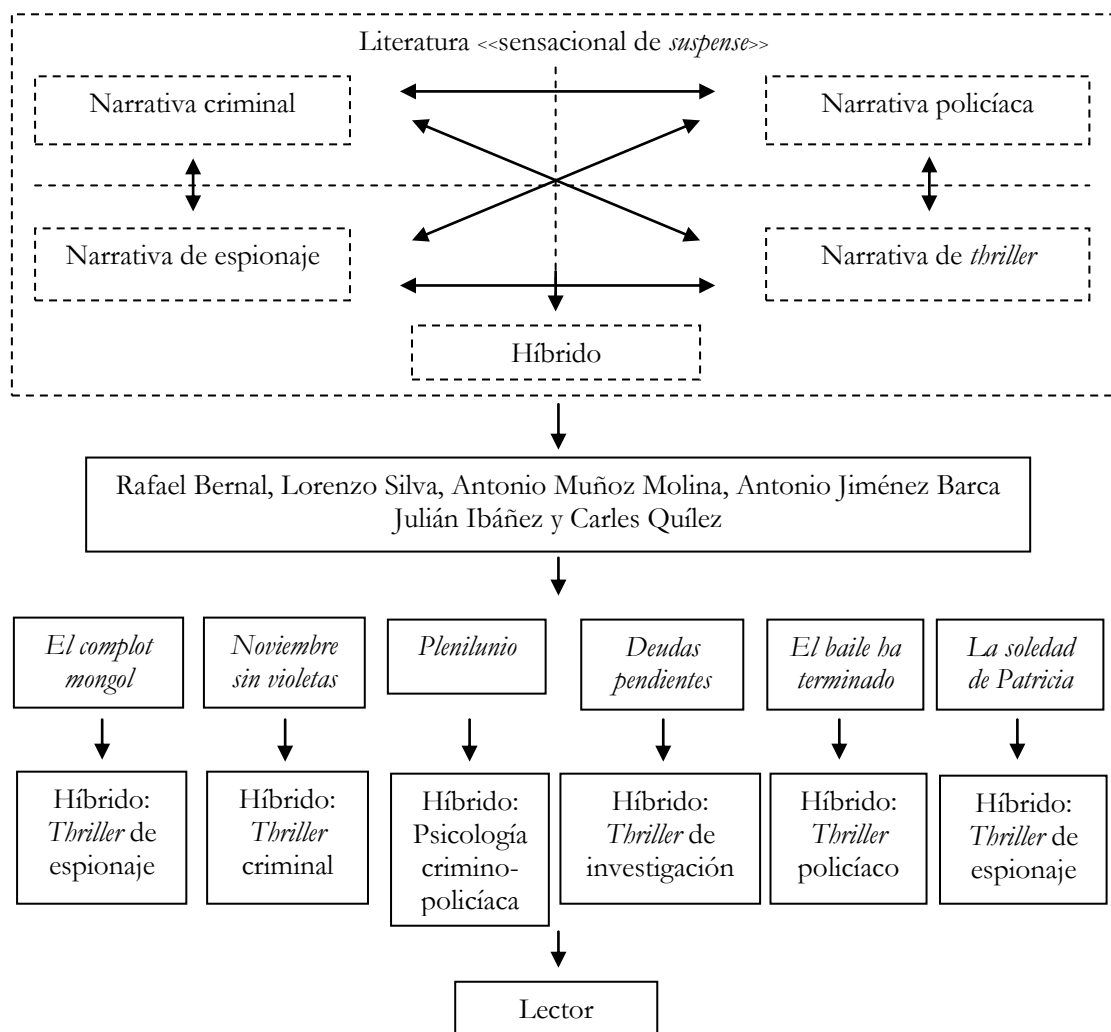
En este punto es necesario recurrir, nuevamente, a Lotman, puesto que sus estudios cambian nuestra visión sobre la <<confusión>> genérica en lo <<sensacional de *suspense*>>:

⁹ No fue posible encontrar el texto original.

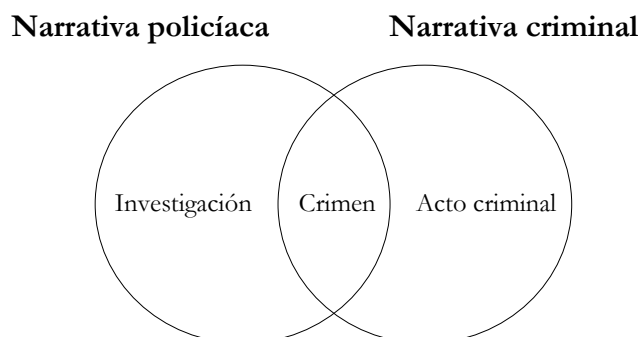
¹⁰ Sin embargo, como veremos más adelante a partir del <<realismo *noir* norteamericano>> esta situación cambia, y sobre todo con la llegada de la <<narrativa policíaca metafísica>> y de la irrupción de otros híbridos.

[...] mientras se admite una determinada intersección de estos espacios, al mismo tiempo se admite también la intersección de dos tendencias contradictorias: la aspiración de facilitar la comprensión, que constantemente llevará a tentativas de ampliar el campo de la intersección, y la aspiración de acrecentar el valor del mensaje, que se halla unida a la tendencia de ampliar cada vez más las diferencias entre A y B (1999: 16-17).

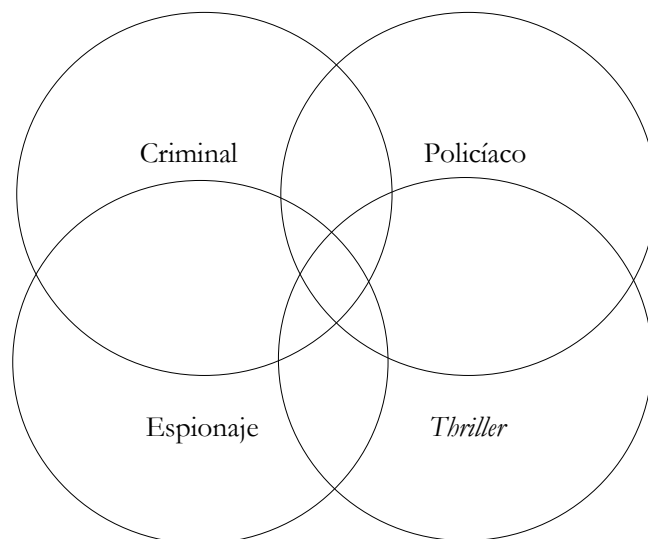
En resumen, es necesario introducir cierta tensión en los procesos de comunicación para crear un espacio de comunicación entre A, B, C y D. Por tanto, no podemos hablar exclusivamente de una <<confusión>> en cuanto a la interpretación correcta de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* y que de hecho se da, ya que, al no profundizar el estudio de la evolución de lo policíaco y lo criminal, se confunden ambos términos, sino también de una intersección, la cual será el espacio natural de la comunicación para A –lo criminal–, B –lo policíaco– C –el espionaje– y D –el *thriller*–, y que podrá traer como resultado nuevos híbridos literarios E.



Es un hecho que desde el nacimiento de lo policíaco existe ya una intersección con lo criminal, ya que sin el <<crimen>> lo policíaco no existiría, al menos en su vertiente clásica-de enigma¹¹:



Sin embargo, lo que comenzó siendo una intersección se convirtió en verdadera <<confusión>> a partir de la década de los veinte con la aparición de la revista *Black Mask* y la gestación y desarrollo del <<realismo *noir* norteamericano>>. Desde ese momento se pueden apreciar varios fenómenos de trasgresión que traspasan los años y se extiende a otros países como Francia –el *polar* y el *neopolar* manchetiano– insertándose fuera de la modernidad criminal, policíaca, de espionaje y del *thriller*, creando híbridos o mestizajes literarios.



En el caso de España se pueden observar una enorme cantidad de novelas que poseen estas características: *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982), *La aventura del tocador de señoras* (2001) y

¹¹ No hay que olvidar, como se mencionó en el capítulo anterior que lo policíaco bien puede no tener un crimen que investigar.

El asombroso viaje de Pomponio Flato (2008) de Eduardo Mendoza; *Cerberos son las sombras* (1975), *La visión del abogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Papel mojado* (1983), *Letra muerta* (1983) y *El desorden de tu nombre* (1986) de Juan José Millás; *La asesina ilustrada* (1977), *Una casa para siempre* (1988), *Suicidios ejemplares* (1991) y *Extraña forma de vida* (1997) de Enrique Vila-Matas; *El procedimiento* (1980) de Jaume Fuster o *Días contados* (1993) de Juan Madrid, entre muchos otros textos, no pueden ser clasificadas como criminales, policíacas, de espionaje o *thrillers* de manera exclusiva, ya que, aunque algunos de ellas poseen elementos tipológicos policíacos –como el caso de *Papel mojado* y *El procedimiento*– otras tipologías – criminales y del *thriller*– también aparecen entremezclándose con la metafísica, la metatextualidad, la parodia, la denuncia social y el espionaje.

La violación de las fronteras de la literatura <<sensacional de *suspense*>> y las fluctuaciones tipológicas lleva a plantearse situaciones <<imposibles>>, dentro de un ámbito crimino-policíaco como las que tenemos a continuación:

La eliminación del investigador. El italiano Leonardo Sciascia juega con esta posibilidad interrumpiendo el <<correcto>> desarrollo del esquema policíaco con la anulación del protagonista, evitando que se cumpla una de las máximas del género: la reimplantación del orden social roto por el crimen.

La no captura del delincuente. Tanto en *Noticias de la noche* (1995) como en *Suicidio perfecto* (2003), ambas de Petros Markaris, se señala quién es el criminal, pero por falta de pruebas el teniente Jaritos no puede arrestarlos. Una situación similar a la que vive la juez Mariana de Marco en *El cadáver arrepentido* (2007) de J. M. Guelbenzu.

La huida del criminal. Aunque es parecida a la anterior presenta diferencias notables: el investigador posee las pruebas para el arresto, pero no lo lleva a cabo porque el delincuente huye tal y como se observa en *Muerte en Hamburgo* (*Blood Eagle*, 1995) de Craig Russell. Sin embargo, hay otras situaciones en la que el criminal también puede huir. En la primera, el investigador permite al delincuente marcharse tal y como lo lleva a cabo el padre Brown en *Las pisadas misteriosas* y *Las estrellas errantes* de Chesterton¹². En la segunda, se presentan ciertas dificultades: el criminal no huye precisamente de la Ley, pero sí puede evadir posibles sentencias judiciales que le lleven a la horca y a largos períodos en la cárcel

¹² Incluidas en *El candor del padre Brown* (1911).

cometiendo un delito menor en un país donde no se le busca. El caso más evidente es *One Night in Barcelona* (1947) de Cornell Woolrich.

El no restablecimiento del orden social. En *El vuelo del ángel* (*Angel's Flight*, 1999) de Michael Connelly la captura del criminal no evita los violentos disturbios por parte de la comunidad afroamericana en la ciudad de Los Ángeles.

El fracaso en la solución del caso. Una situación parecida a la primera, aunque con la gran diferencia de que en esta no es necesaria la eliminación del investigador. Por diversas causas el crimen no logra resolverse. Casos concretos el del sheriff Bell en la compleja novela *No es país para viejos* (*No Country For Old Men*, 2005) de Cormac McCarthy y el detective privado Mike Travis en el cuento *One and a Half Murders* (1936) de Cornell Woolrich¹³.

Ejecución del delincuente. El punto extremo no solo de lo policíaco, sino también del *thriller* o el espionaje —como se observa en la eliminación física de los enemigos de James Bond y que se observa también en *El espía perfecto* (2009) de José L. Caballero—, en el que Mikey Spillane da los mejores ejemplos como *Yo, el jurado* (*I The Jury*, 1947).

Distorsiones en investigadores y criminales. Herencia del <<realismo *noir* norteamericano>>, esta situación presenta a investigadores comportándose como criminales y estos actuando como investigadores. En el primer caso se encuentra el comisario Morvan en *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, y el investigador Bernal en *La bestia de las diagonales* (1999) de Néstor Ponce. En el segundo, observamos a Michael Weston en *Bleeding Hearts* (1994) de Ian Rankin, el asesino de un famoso periodista, que, en su afán por saber cómo la policía llegó tan rápido a la escena del crimen, comienza a investigar los secretos de la víctima. Dentro de este inciso se incluyen casos como los de Eduardo Mendoza y su loco investigador: *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001) y también *Noviembre sin violetas*¹⁴.

Falta de un crimen en una investigación. Como ya se comentado, en ocasiones no hay un crimen, aparente, que investigar con lo que se entra en los terrenos de la

¹³ Incluido en el libro de relatos *Los sanguinarios y los atrapados* (1986).

¹⁴ De acuerdo a Jorge Luis Borges (Lafforgue y Rivera, 1996: 43) *El misterio de Big Bow* (1892) de Israel Zangwill es el primer texto en el que el investigador es el criminal.

narrativa policíaca metafísica. Ahora bien, dentro de esta clasificación es posible incluir investigaciones de posibles delitos como sucede en *Maigret y el cliente del sábado* (*Maigret et le client du samedi*, 1962) de Georges Simenon, en donde Léonard Planchon le advierte al comisario Maigret que será asesinado por su mujer y el amante de esta; una situación que se presenta en *Bajo los vientos de Neptuno* (*Sur le vents du Neptune*, 2004) de Fred Vargas, bajo la forma de una siniestra premonición que tiene el comisario Adamsberg de que se cometerá un crimen. Una clasificación en la que entra *El baile ha terminado*: Ruano Peredo, en su investigación, no se enfrenta a ningún crimen realizado, sino a uno posible, aunque hay que precisar que la novela de Julián Ibáñez va más allá de los planteamientos de Simenon y Vargas, ya que asoma la amenaza del terrorismo etarra y del espionaje y el contraterrorismo.

El complot mongol, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Dudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* son textos que no pueden ser clasificados absolutamente como policíacos, criminales o *thrillers*, salvo el caso de *Ojos de agua* que se ajusta al esquema policíaco de investigar un crimen —el asesinato de Luis Reigosa— por parte de un investigador, el inspector Leo Caldas.

El complot mongol se ajusta más al espionaje, si bien Filiberto García no es un espía, aunque trabaja en la policía secreta mexicana y se encarga de casos muy específicos que nada tienen que ver con la solución de delitos comunes; *Noviembre sin violetas*, aunque plantea la investigación del asesinato de Claudia Artola, esta es realizada por un ex-criminal por lo que resulta ser un híbrido entre lo criminal y lo policíaco con fuertes dosis de *thriller*; *Dudas pendientes* presenta la enorme complejidad de tener un crimen, el asesinato de Trendy, una investigación y un investigador, pero el protagonista, Pablo Esteban Sánchez no es el investigador, sino el protagonista en una historia en la que él puede ser una víctima si el inspector Antonio Roche no lo evita; *El baile ha terminado*, como se ha mencionado anteriormente, plantea una investigación cercana al terrorismo y al espionaje; por su parte, *La soledad de Patricia* recurre al *thriller* para introducirnos en el arresto de dos espía franceses. En resumen, existe una fluctuación de elementos criminales, policíacos, de espionaje y del *thriller* que provocan nuevos híbridos, enriqueciendo a la narrativa <<sensacional de *suspense*>>.

Debemos recalcar que, aunque la pragmática es la principal herramienta de esta investigación, la hermenéutica también lo es. ¿Por qué? Por la simple y sencilla razón de que viene a apoyar a la pragmática. Para comprender el problema del límite en la literatura <<sensacional de *suspense*>> y las fluctuaciones tipológicas que se dan entre las narrativas que componen esta literatura, es decir, lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*.

Es necesario recordar, como bien hace Acosta Gómez (1989: 84), que dentro del proceso comunicacional que se establece en la literatura existen tres elementos que componen un triángulo semántico: el autor, la obra y el lector. Sin embargo, la historia de la literatura, a lo largo de muchos años, ha sido monopolizada por el estudio sobre el autor y la obra. Para Jauss (1975: 59) los estudios literarios reprimían a su <<tercer componente>>: el lector. De su función histórica, raras veces se habló, aun siendo, como era, imprescindible, dado que la literatura, y el arte en general, solo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Como comenta Elena Barroso Villar (2007: 42) “el desarrollo amplio y profundo de las teorías sobre los procesos del sentido literario orientó el interés hacia la lectura y la interpretación”, dando su lugar a ese tercer componente del triángulo semiótico.

Para Gadamer (*cf.* Iglesias Santos, 1991: 69) no puede haber limitaciones en la literatura simplemente por lo que el autor tenía originalmente en mente, ni por el horizonte del destinatario o del receptor al que se dedicó el texto en origen¹⁵. Se necesita, en palabras de Gumbrecht (1975: 147), “un esfuerzo de reconstrucción con el objetivo de comprender las condiciones de <<diferentes construcciones de sentido>> sobre un texto dado por <<lectores con diferentes disposiciones de recepción surgidas histórica y socialmente>>”. Es justo en ese momento en el que se puede apreciar la labor de la hermenéutica, sin olvidar su soporte fenomenológico.

Con esto se da giro teórico que desde la década de los sesenta, del siglo pasado, comienza a tejerse una reflexión literaria en torno a la hermenéutica, a la búsqueda de un horizonte de sentido de comprensión mucho más amplio para la propia teoría literaria.

¹⁵ No fue posible encontrar el texto original.

2.2. El giro hermenéutico

Como bien apuntan varios especialistas – Jauss (1967), (1975), Iser (1970), Mayoral (1987), Fokkema e Ibsch (1988), Acosta Gómez (1989), Cuesta Abad (1991) o Barroso Villar (2007), entre otros– la lógica evolución y desarrollo de la teoría literaria se interesó enormemente hacia un interés por el lector y la lectura y por la interpretación del texto literario, con lo que se dio una vuelta a la hermenéutica y a la fenomenología, pero ¿cómo se relaciona la hermenéutica fenomenológica con el problema de nuestra investigación? ¿No contradice a la pragmática o trata de sustituirla? ¿No se intenta establecer una investigación más orientada hacia la teoría de la recepción?

La realidad es que no estamos ante una sustitución de la pragmática. Por medio de la interpretación se llevará a cabo una actualización semántica de lo que el texto, como estrategia, quiere decir con la cooperación de su Lector Modelo, según los modos y en los niveles bosquejados en los capítulos precedentes (Eco, 1987: 252). El punto central es que el problema del límite en la literatura <<sensacional de *suspense*>> y sus fluctuaciones tipológicas no es fácil de analizar, debido a que la propia frontera <<sensacional>> no es del todo clara. Para Barroso Villar (2007: 47) “La hermenéutica fenomenológica subraya el significado como objetivo y pone el énfasis en la interpretación, marca contundentemente la diferencia”. Es decir, hace hincapié en las relaciones comunicativas entre emisor/autor y receptor/lector y las estudia.

Como observamos, la perspectiva pragmática tiene como objeto un modo de actuar que, al realizarse por medio del lenguaje, genera una serie de actos lingüísticos. Para la clasificación de tales <<actos>> no basta tener en cuenta <<lo que se dice>>, sino la totalidad de circunstancias que concurren en la relación hablante-oyente: el cómo, el dónde, el porqué, el quién y para quién se dice algo (Camps, 1976: 30), es decir, las circunstancias y el contexto de producción y de recepción hacen interpretable el sentido del enunciado, aquel fenómeno que supera la dimensión puramente literal de las frases y hace intervenir otras dimensiones (Herrero Cecilia, 2006: 22):

La información transmitida por el locutor constituye el sentido del enunciado, es decir lo que emisor <<quiere decir>> o lo que el receptor <<comprende>>. El sentido del enunciado está determinado no solamente por lo que se dice, sino también por el contexto de enunciación y de recepción. Comprende la intención comunicativa real del locutor y también los referentes, es decir, los objetos y los hechos reales o imaginarios designados por el enunciado.

Por tanto, el contexto –con todos sus componentes, las circunstancias comunicativas, externas, referenciales, la relación comunicativa en sí, el contrato de habla, etc.– tiene que ser tomado en cuenta dado que es en él donde se produce el encuentro lingüístico que condiciona el mensaje¹⁶.

Respecto a si estamos o no ante una nueva dirección para explicar el discurso literario debemos hacer hincapié en que el denominado giro hermenéutico entraña una inflexión por lo que el problema de la legalidad del discurso teórico pasa a erigirse en núcleo de la teoría literaria la cual deviene en una teoría de la crítica, o una crítica de la teoría crítica, según varios autores, orientada a analizar las condiciones que configuran la lectura e interpretación de textos (Barroso Villar, 2007: 43).

En resumen, la reflexión literaria de base hermenéutica, y fenomenológica, que se va afianzando a partir de la década de los setenta del siglo pasado se va construyendo de un núcleo teórico, sin olvidar el pensamiento filosófico, que interactuará otros campos de saber que interactúan entre sí (*ibidem*). Para nuestra investigación, hace replantear la visión de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, sus problemas limítrofes y sus fluctuaciones tipológicas latentes en las novelas estudiadas. Pero ¿cómo es esto? A través de una superación del modelo monolingüístico de Jakobson que, en definitiva, no nos ayuda en nuestro problema.

2.2.1. Bases fenomenológicas

La fenomenología no es un brote de escepticismo que niegue la realidad del mundo social humano. Realmente sirve como base metódica a través de la que se revisan los contenidos de la conciencia absteniéndose de efectuar evaluaciones sobre la existencia espacio-temporal del mundo. En sí, desde la perspectiva fenomenológica, no importa si los contenidos son reales o irreales, ya que el análisis se hará en cuanto son dados (Cuesta Abad, 199: 21).

La historia de la fenomenología comienza a rastrearse en 1764 en *Neues Organon, oder Gedanken über die Erforschung und Bezeichnung des Wahren*, del francés Johann Heinrich

¹⁶ Hay que recordar que, aunque el contexto tiene una importancia decisiva en la definición de las formas y tipos de literatura, dicha importancia. No puede venirle <<de prestado>>, conferida por alguna clase de etiqueta arbitraria como el concepto de expresión, sino tan sólo desprenderse de una observación detallada de las funciones del lenguaje (Hamburger, 1995: 22).

Lambert, una obra, en la que en su cuarto volumen, se acuña el término fenomenología, concebido como una teoría de la apariencia. El norteamericano Charles Peirce, en un artículo titulado “La base del pragmaticismo en la faneroscopia” (1905) la denomina <<faneroscopia>> y le atribuye la misión de describir el <<faneron>> o todo colectivo en cuanto está de cualquier modo o en cualquier sentido en la mente, independientemente si corresponde o no a ninguna cosa real. Otra fórmula importante es la que traza Husserl en *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie* (1913) la cual, a grandes rasgos, se plantea que el mundo-realidad es puesto entre paréntesis, es decir en <<suspensión>>. Herbert Spiegelberg, en *The Phenomenological Movement* (1960) observa la trayectoria de la fenomenología y su división en dos grandes escuelas: la alemana y la francesa. En la primera, la de la <<fenomenología pura>>, se encuentran Heidegger, Hartmann, Pfänder, Stein, Ingarden y Gadamer. En la segunda, que reelabora y supera la fenomenología husserliana, están Sartre, Merleau-Ponty y Ricœur (Barroso Villar, 2007: 43-44).

Para Iser (1987: 44) en toda obra literaria existe un proceso de lectura que motiva una interacción entre la estructura del texto y el lector. Por ello es que la fenomenología ha hecho énfasis en que la consideración de una novela o cuento no solo tiene que atender el dato de la forma del texto, sino a los actos de comprensión. Una fenomenología de la lectura debe consiguientemente explicar los actos de comprensión mediante los que el texto queda traducido en la conciencia del lector (Iser, 1980: 177). Mientras tanto, Ingarden parte del supuesto de que en el proceso de lectura que realiza el receptor se produce un acto de comunicación estético-literario. El objetivo para Ingarden será analizar, a partir de la fenomenología y la hermenéutica, los efectos que los signos producen en el receptor, bien entendido que no pierde de su vista que, como sistema literario que son, han sido organizados en su estructura por un emisor (Acosta Gómez, 1989: 95).

Es decir –y siguiendo los lineamientos expresados por Ingarden en *La comprensión de la obra de arte literaria* (1968)– la fenomenología, como parte fundamental de una semántica-hermenéutica, analiza los condicionamientos del conocimiento de objetos realizado por sujetos. En este caso, los objetos de conocimientos, los fenómenos, son *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, novelas que están referidas a un conjunto de

sujetos/autores/emisores: Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez.

El método fenomenológico entraña una sustitución de la epistemología de fundamente kantiano por una de bases heideggerianas –es decir, un paradigma hermenéutico basado en la comprensión–. La fenomenología viene a depurar el psicologismo con la propuesta de mostrar que las leyes lógicas no son para nada empíricas ni trascendentales y que tampoco la abstracción y el razonamiento son empíricos, sino que poseen una naturaleza intencional. Por tanto, el conocimiento procede mediante la selección de unos datos y la exclusión de otros, lo que implica una intencionalidad que se ve reforzada con la que es inherente a las circunstancias socioculturales en que discurre (Barroso Villar, 2007: 43-44).

2.2.2. La hermenéutica fenomenológica en el problema del límite y en las fluctuaciones tipológicas de lo <<sensacional de *suspense*>>

Como bien apunta Peter Hohendahl (1973: 31) la investigación de la recepción ha tenido anteriormente otros nombres: investigación del libro, sociología del gusto, hermenéutica, teoría de la narración, investigación del estilo, etc. El hecho es que los estudios de la recepción tienen su fecha de inicio el 13 de abril de 1967 con la lección inaugural *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria (Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft)* de Hans Robert Jauss, catedrático de la Universidad de Constanza, que aborda la represión y olvido hacia los estudios sobre el lector manifestando una interesante tesis: los lectores son los que aceptan o rechazan las obras literarias, tienen la capacidad elegir y olvidar llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras (Jauss, 1975: 59).

La respuesta metódica a la pregunta de a qué respondía un texto literario o una obra de arte y por qué en una determinada época fue entendido de una manera, y después de otra, exige algo más que la reconstrucción del horizonte de expectativas intraliterario. Necesita también un análisis de las expectativas, normas y funciones extraliterarias proporcionadas por el mundo real. En esta línea es donde se conjunta la estética de la recepción, la hermenéutica, con la fenomenología (*ibídem*: 63).

En un texto literario, en el momento de ser leído, se activa una interacción entre su estructura interna y el receptor ofreciendo dos polos: el artístico y el estético. El primero describe el texto creado por el autor. El segundo, la concreción realizada por el lector (Iser, 1980: 44). En esta bipolaridad autor-lector es donde brota la dinámica de la obra artística, en este caso nuestras siete novelas escogidas, que a su vez establece la condición del efecto producido por el texto ficcional. En consecuencia, solo mediante la acción constitutiva de una conciencia que lo recibe el texto llega a su realidad insertándose en la conciencia del lector. Un detalle muy importante y que no hay que olvidar es que esta bipolaridad es indivisible: aislar los polos significa reducir el texto ficcional a la técnica de presentación o la psicología del lector y con ello se anula gradualmente el acontecimiento que se trataba de contemplar: la comunicación literaria (*ibidem*: 44-45)¹⁷.

Un detalle importante de la comunicación literaria ficcional que no debe ser olvidado es su carácter unidireccional. Para Umberto Eco (1987: 78) en la comunicación cara a cara intervienen infinitas formas de reforzamiento extralingüístico –gesticular, ostensivo, etc.– e infinitos procedimientos de redundancia y retroalimentación, o *feedback*, que se apuntalan mutuamente. Esto revela que nunca se da una comunicación meramente lingüística, sino una actividad semiótica en la que varios sistemas de signos se complementan entre sí. Pero ¿qué ocurre en el caso de un texto escrito que el autor genera y después entrega a una variedad de actos de interpretación, como quien mete un mensaje en una botella y luego la arroja al mar?

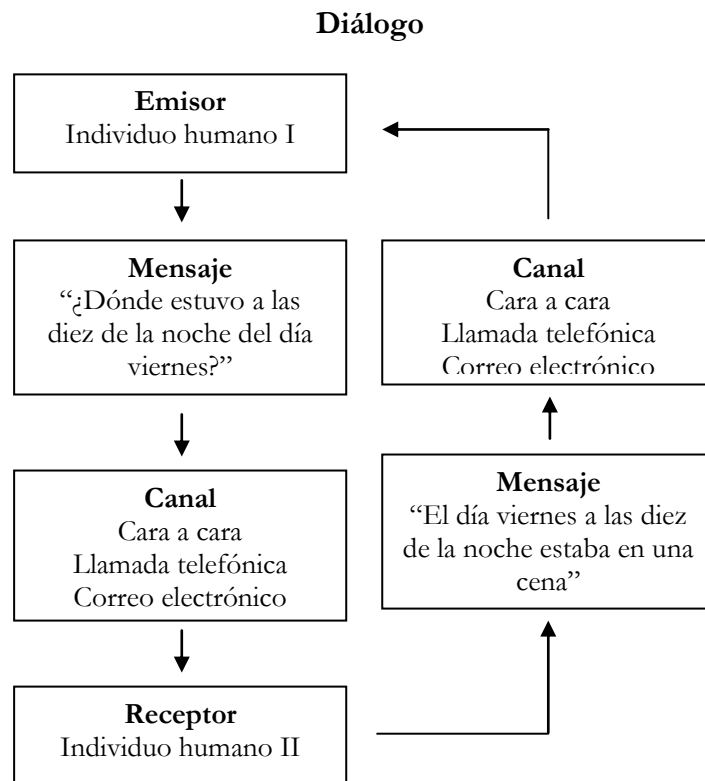
La comunicación tiene la peculiaridad de que el medio por el que se pone en contacto comunicativo a emisor y receptor, lo constituye un código de una naturaleza muy específica como es la lengua. Con todo, la comunicación que produce un texto ficcional no se detiene en simples contactos. Novelas como *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* son un complejo sistema de signos de naturaleza literaria que trascienden el cara a cara con procesos comunicativos distintos.

Para esta investigación, la unidireccionalidad en la comunicación literaria se refiere a la relación <<cara a cara>> o diálogo. Como bien dice Iser (1980: 76) la lectura es un

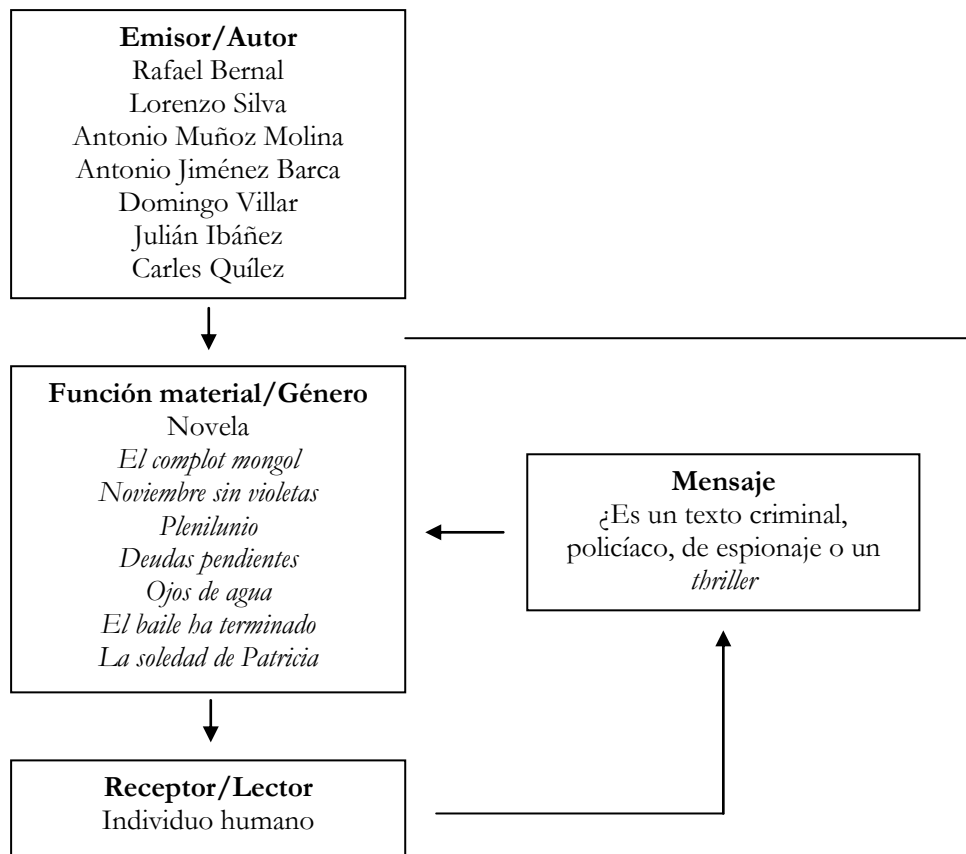
¹⁷ Hay que recordar que de esta polaridad se concluye que un texto literario no es estéticamente –punto de vista del autor– idéntico con su concreción –punto de vista del lector–, y es ahí donde comienza la posible confusión en la comprensión e interpretación.

proceso con un efecto cambiante, de carácter dinámico entre texto y lector, dado que los signos del texto, o sus estructuras, adquieren su finalidad en cuanto son capaces de producir actos en cuyo desarrollo tiene lugar una traducibilidad del texto en la conciencia del lector.

Paul Ricœur (2000: 128) considera que la relación escribir-leer no es un caso particular de la relación hablar-responder. No es ni siquiera una relación de interlocución. No es suficiente con decir que la lectura es un diálogo con el autor a través de su obra, ya que ello es falso; la relación del lector con el libro es de índole totalmente distinta. El diálogo es un intercambio de preguntas y respuestas, el cual no lo hay entre escritor y lector.

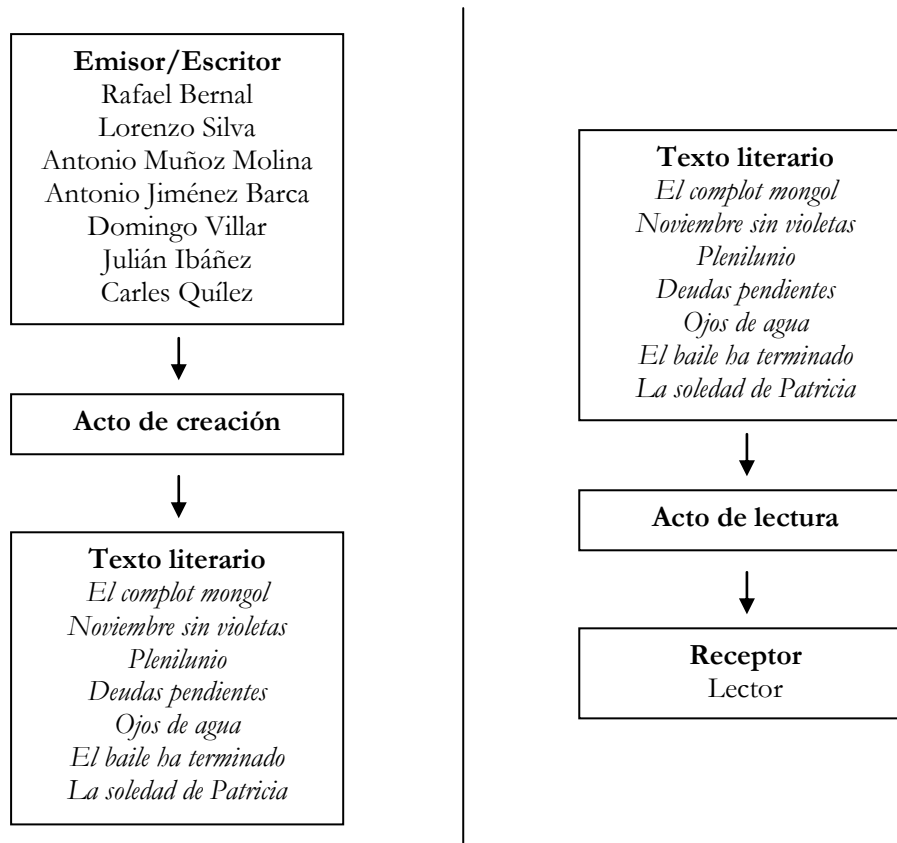


Escritura/Lectura



Ahora bien, existen varias dudas a resolver: ¿qué sucede en el caso de autores que entran en contacto con lectores a través de entrevistas, mesas redondas, charlas, encuentros académicos o congresos? ¿Acaso no hay una comunicación autor-lector que va más allá de un saludo? ¿No es posible que en cualquier de esos <<marcos>> se haga hincapié en un texto en particular?

Para responder a estas dudas hay que tomar en cuenta que dentro de la literatura existen dos fenómenos importantes a estudiar: el acto de escribir y el acto de leer. Ninguno de ellos se comunican entre sí ya que son procesos distintos (*ibidem*: 128-129), como bien lo describe Iser (1970: 40) en la concepción del polo artístico –el texto creado por el autor– y el estilístico –el texto leído por el lector–; o Eco (1987: 89-90) bajo sus premisas de autor y lector modelo.



Asimismo, ese contacto comunicacional autor-lector dentro de ciertos <<marcos>> denominados charlas, mesas redondas, etc. corresponden a eventos de publicidad, no a actos de interpretación, si bien en dichos <<marcos>> se puede hacer referencia a un texto e incluso es posible que el autor confiese cómo escribió dicho texto literario —como lo hace Antonio Muñoz Molina en una entrevista concedida a un periódico o en las cartas que escribió Raymond Chandler a varios lectores—. Todo ello son solo algunos datos para el acto de interpretación o comprensión. Nunca una entrevista o una carta podrá ser la principal baza en una hermenéutica fenomenológica, dado que ello se anularía en el momento de interpretar textos de Homero, Virgilio o Shakespeare. Interpretar un texto, como bien afirma Cuesta Abad (1991: 207), consiste en efectuar un acto comprensivo operando con definiciones complejas de códigos culturales, sistemas semióticos, potenciales contextuales y enciclopédicos que se refieren tanto a aquello que puede ser reconocido en común como realidad normativa de la sociedad y lo que puede ser reconocido como subjetividad extravertida por cada agente comunicativo, como al conocimiento y a las creencias acerca del mundo objetivo.

Es indudable que en el lector está ausente en la escritura de los textos que estamos estudiando y que sus autores—así como cualquier escritor en cualquier época— están ausentes en la lectura, por lo que de acuerdo Ricœur (2000: 129) el texto produce un doble ocultamiento: del lector y escritor. De esta manera sustituye la relación de diálogo que une la voz de uno con el oído del otro. Dicha sustitución, en el lugar mismo donde el diálogo no tiene lugar, es tan manifiesta que cuando se encuentra a un autor y se habla, por ejemplo de su libro, se tiene el sentimiento de un profundo trastorno de esta relación tan particular que se tiene con el autor en y por su obra¹⁸. En conclusión, la escritura es una realización comparable y paralelo con el habla, pero con un proceso comunicacional distinto a ella.

El receptor/lector establece en su proceso de recepción un modelo de mundo, tal como Albaladejo formula en *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa* (1998), según el tipo de discurso de que se trate. Es decir, para un texto histórico o periodístico adoptará un modelo cuyas reglas procedan del mundo social humano y para uno ficcional el modelos de los mundos posibles de la ficción, el cual no será una copia del mundo social humano —real u objetivo—, sino un mundo <<creado>> con el material de todo aquello que se encuentra en él.

El texto postula la cooperación del lector como condición de su actualización. Dicha formulación puede ser mejorada partiendo de la premisa <<un texto es un producto cuya suerte interactiva debe formar parte de su propio mecanismo generativo>>; generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro. Pues bien, para organizar su estrategia textual un autor debe referirse a una serie de competencias —expresión más amplia que <<conocimiento de los códigos>>— capaces de dar contenido a las expresiones que utiliza. Debe suponer que el conjunto de competencias a qué se refiere es el mismo al que se refiere su lector. Por consiguiente, debe prever un lector capaz de cooperar con la actualización textual de la manera prevista por él y de moverse interpretativamente, igual que él se ha movido generativamente (Eco, 1987: 79-80). Por tanto, debe haber un <<rol del lector>>.

Dicho rol reclama que este se instale en el punto de perspectiva que se le ofrece, a fin de que pueda elevar a sistema de perspectiva los centros de orientación divergentes que marcan las perspectivas del texto; con lo cual, a la vez, se abre el sentido de aquello que es

¹⁸ Ricœur (2000: 129) llega a la conclusión que solo cuando el autor está muerto la relación con él libro se hace completa y perfecta: el autor ya no puede responder, solo queda leer su obra.

representado de forma correspondiente en las perspectivas particulares del propio lector. Realmente se le propone al lector una determinada estructura del texto que le obliga a tomar un punto de mira que, a su vez, permite producir la integración solicitada de las perspectivas del texto. Sin embargo, existen ciertas condiciones para que el punto de mira del lector, y la interpretación del texto, sea adecuado: que las perspectivas del texto puedan ser recopiladas en su común horizonte de referencia (*ibidem*: 65-66). Es decir, para interpretar y afirmar que textos como *El complot mongol* o *Noviembre sin violetas* son novelas policíacas no basta con que un lector señale que la investigación, un elemento tipológico de lo policíaco, forma parte de la historia inicial de estas dos novelas; son necesarias otras referencias tipológicas, aunque ahora es necesario centrarse en el papel del lector.

La crítica literaria conoce, desde hace tiempo, una serie de tipos de lector que siempre son invocados cuando hay que hacer constataciones sobre el efecto o la recepción de la literatura. Por regla general, estas clases de lectores son construcciones que sirven para la formulación de los objetivos del conocimiento (Iser, 1980: 55) que están dentro del texto. La gran duda que surge ahora es ¿a qué tipo de lector estamos invocando en esta investigación?

Stanley Fish (1970: 123) desarrolla el concepto de <<lector informado>>, es decir aquel que tiene competencia de la lengua con la que el texto está construido, que posee el completo conocimiento semántico para una correcta comprensión y que posee una competencia literaria. Por su parte, Erwin Wolff (1971: 141) propone el concepto de <<lector pretendido>> el cual asume distintas formas: una suerte de lector idealizado; una manifestación de las anticipaciones del repertorio de normas y valores de los lectores, o un requerimiento de la desconocida capacidad de aceptación de lo leído. Michael Riffaterre (1973: 46) hace mención del <<archilector>> un concepto que agrupa a un grupo de informadores que convergen en los pasajes del texto. No obstante, no estamos ante un grupo de lectores, sino más bien ante un concepto-test para intentar captar el hecho estilístico, a través de un proceso intertextual.

Para Iser (1980: 63-64) estos tres conceptos de lector implican distintos tipos de conocimiento. El <<archilector>> es un concepto-test que sirve para indagar en la cambiante densidad del desciframiento del texto, es decir, el factor estilístico. El <<lector informado>> es un concepto de aprendizaje que mediante la auto-observación de la serie de

reacciones causadas por el texto buscar ser informado y así acrecentar la competencia del lector. El <<lector pretendido>> es un concepto de reconstrucción que permite dejar manifiestas aquellas aptitudes históricas del público a las que se dirigía el autor.

Es interesante ver que la narrativa policíaca clásica busca un <<lector modelo policíaco>>. En “Twenty Rules for Writing Detective Stories” (1928) S.S. Van Dine delimita a este tipo de lector:

1. The reader must have equal opportunity with the detective for solving the mystery. All clues must be plainly stated and described. 2. No willful tricks or deceptions may be placed on the reader other than those played legitimately by the criminal on the detective himself¹⁹.

Sin embargo, esta hermenéutica se vuelve en contra del propio género, tal y como lo constata Narcejac (1986: 110: “El desafío no es el tipo de gentileza que predisponga a la indulgencia. En última instancia, si el lector es vencido, se considera ridiculizado; y si el autor no cumple la apuesta, se le considera mediocre. Así, de acrobacia en acrobacia, el género policíaco está condenado a desgastarse”.

El hecho es que se requiere un lector que posea propiedades de lectura que permitan la actualización de un texto, en este caso de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Dudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, pero también de su correcta interpretación. La hermenéutica policíaca clásica no funciona, ya que el juego lúdico ha desaparecido de la narrativa policíaca, tal y como apunta Vázquez de Parga (1986: 189): “la finalidad lúdica se ha esfumado [...] el crimen ya no es un juego, sino un componente más de la nueva forma literaria, precisamente el que conduce la trama y el que mantiene el interés del lector”. Por ello emplearemos un concepto de lector sin existencia real: el <<lector implícito>> de Iser.

Este lector no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. Consecuentemente, el <<lector implícito>> no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo. Si uno supone que los textos solo cobran su realidad en el hecho de ser leídos esto significa que al proceso de <<redacción de un texto>> se le deben atribuir

¹⁹ 1. El lector debe tener las mismas oportunidades de resolver el caso que el investigador. Todas las pistas deben ser claramente establecidas y descritas. 2. No se debe poner en el relato trucos extras para confundir al lector, salvo los que utilice el criminal.

condiciones de actualización que permitan constituir el sentido del texto en la conciencia de recepción del propio lector. Es por ello que el concepto de <<lector implícito>> describe una estructura del texto en la que el receptor siempre está pensado de antemano. La ocupación de esta forma cóncava tampoco puede ser impedida cuando los textos en razón de su ficción de lector, de manera explícita, parecen no preocuparse de un receptor o incluso pretenden excluir a su posible público por medio de las estrategias utilizadas. De esta forma el concepto de <<lector implícito>> pone ante la vista las estructuras del efecto del texto mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con él que queda ligado, debido a los actos de comprensión que este promueve (Iser, 1980: 64).

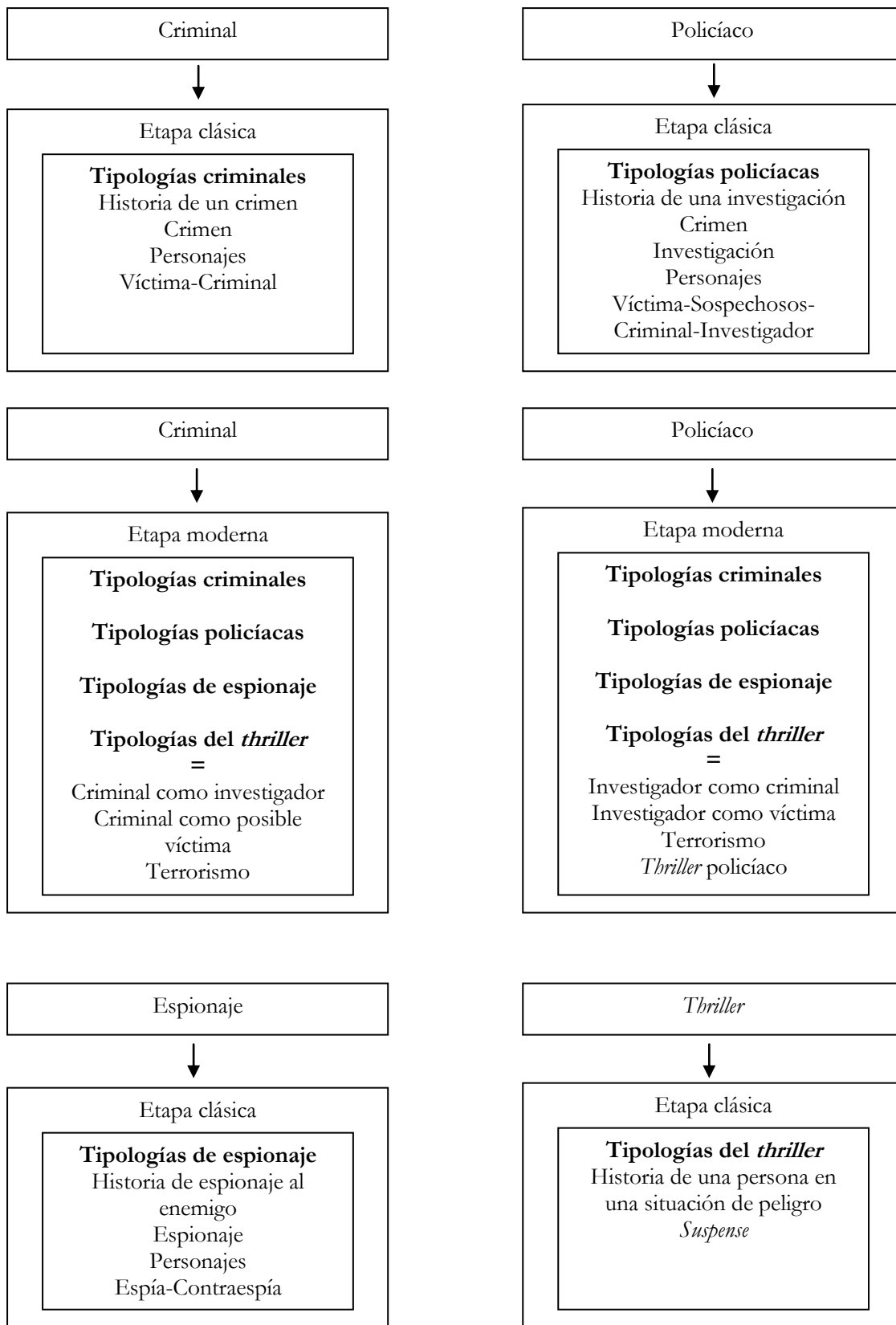
En resumen, el <<lector implícito>> es un modelo trascendental mediante el que se puede describir la estructura general del efecto del texto de ficción. Se refiere al <<rol del lector>> factible en el texto, que consta de una estructura del texto y de una estructura del acto. Este <<lector implícito>> circunscribe un proceso de transformación, mediante el cual se transfieren las estructuras del texto, a través de los actos de representación que aparecen en la lectura, al capital de experiencia del lector (*ibídem.* 69, 70).

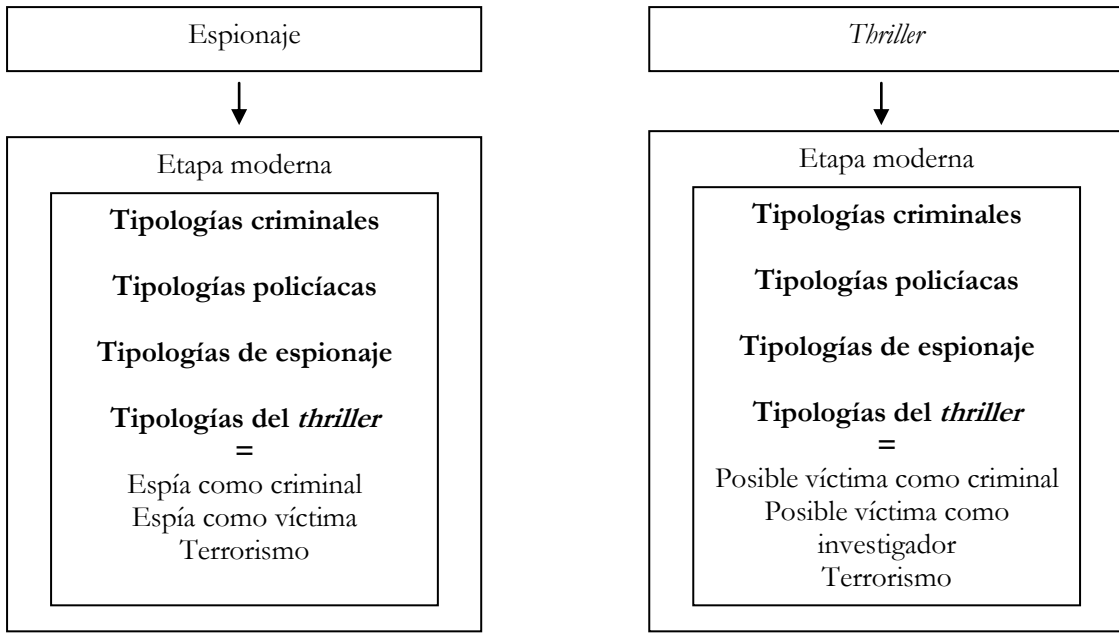
El primer paso para llegar a un conocimiento que lleve al acto de interpretación de las novelas estudiadas viene a través del conocimiento de los mismos textos literarios. El lector lleva a cabo la experiencia estético-literaria o <<concreción>>, es decir, el acto de lectura y recepción por medio del cual se establece el punto en común de estos siete textos: la investigación.

Ahora bien, dentro de la teoría de la recepción el concepto de <<horizontes de expectativa>>, de proveniencia husserliana, resulta ser importante, dado que va estrechamente ligado con la <<concreción>> o el acto de lectura. ¿Cómo es esto?

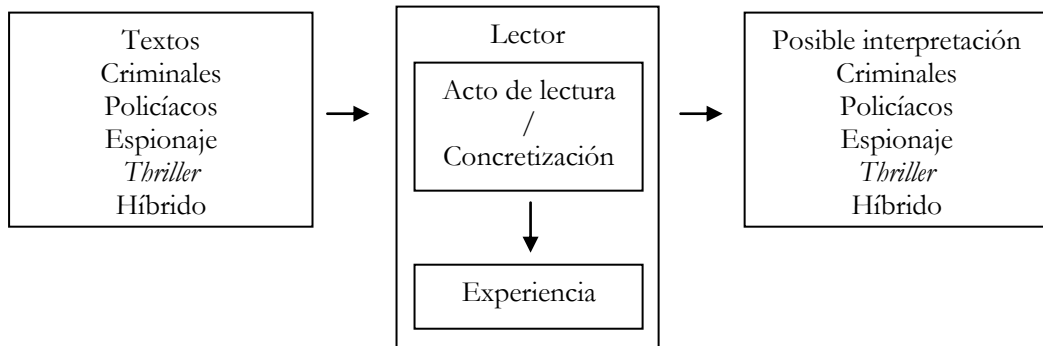
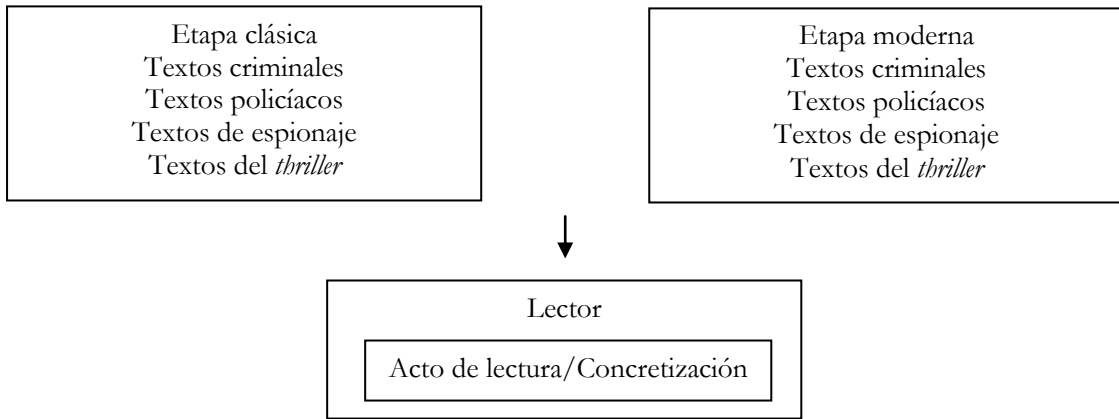
Siguiendo la explicación de Acosta Gómez (1989: 155), el <<horizonte de expectativas>> es una doble dimensión. La primera, es un <<horizonte literario>> en el cual se encuentra un determinado momento histórico que incluye el conocimiento, la formación, el gusto y las convenciones estéticas. La segunda, es el <<horizonte de expectativas de la vida histórica>>. Esta dimensión, trae a su vez dos importantes factores a considerar en la interpretación: las <<expectativas codificadas>> en cada obra del pasado y las <<expectativas de la experiencia vital>> del lector.

Horizonte literario





Horizonte de expectativas de la vida histórica



Al producirse el fenómeno de la fusión del <<horizonte literario>> con la del <<horizonte de expectativas de la vida histórica>> se produce un proceso en el que intervienen el autor, el texto, los lectores de un momento histórico junto a los lectores de otro y otros momentos históricos, a la vez que los intérpretes de distintas épocas literarias. Todos estos elementos coinciden en el proceso de una manera simultánea y se encuentran también relacionados entre sí. Para que todos los elementos tengan un sentido de interpretación en el análisis que realiza el lector es necesario que esa relación sea activa y que en su eje central se encuentre el intérprete del texto literario (*ibidem*: 156). En esto existe un detalle muy importante: la movilidad del <<horizonte de expectativas>>.

Es más que probable que unos primeros lectores plantearan al texto una cuestión a la que este dio diferentes soluciones que posteriormente fueron aceptadas o rechazadas. En cualquier caso, ocurre que las respuestas van acumulándose en la tradición y van siendo reconocidas como válidas y, en consecuencia, son aceptadas hasta que los lectores de otras épocas comienzan a plantear otras cuestiones. Es decir, buscan respuestas diferentes, ya que las transmitidas en la tradición son incorrectas o insuficientes. Al final, se produce un intercambio permanente de preguntas y respuestas contenidas en diferentes obras que son el resultado de las distintas maneras como los diferentes lectores han reaccionado en los respectivos actos de lectura. Ello constituye un desarrollo y una tradición y es el material con que se encuentra el último intérprete (*ibidem*: 157).

Julian Symons (1992: 3) señala este tipo de desarrollo dentro de la literatura <<sensacional de *suspense*>>. Novelas como *The Lodger* (1913) de Marie Belloc Lowndes, *The Maltese Falcon* (1930) de Dashiell Hammet, *Before the Fact* (1932) de Francis Iles o *The Mask of Dimitrios* (1939) de Eric Ambler fueron consideradas policíacas lo cual es totalmente incorrecto: *The Lodger* y *Before the Fact* son textos criminales que se centran en el acto criminal del asesinato; *The Maltese Falcon* es un *thriller* de investigación, sin crimen alguno; por su parte, *The Mask of Dimitrios* es un rico y complejo híbrido, un *thriller* de espionaje. Pero ¿por qué sucede esto? ¿Acaso se ha hecho una mala concretización, acto de lectura, del texto? ¿Esta situación se presenta en nuestra investigación con las siete novelas que estamos estudiando?

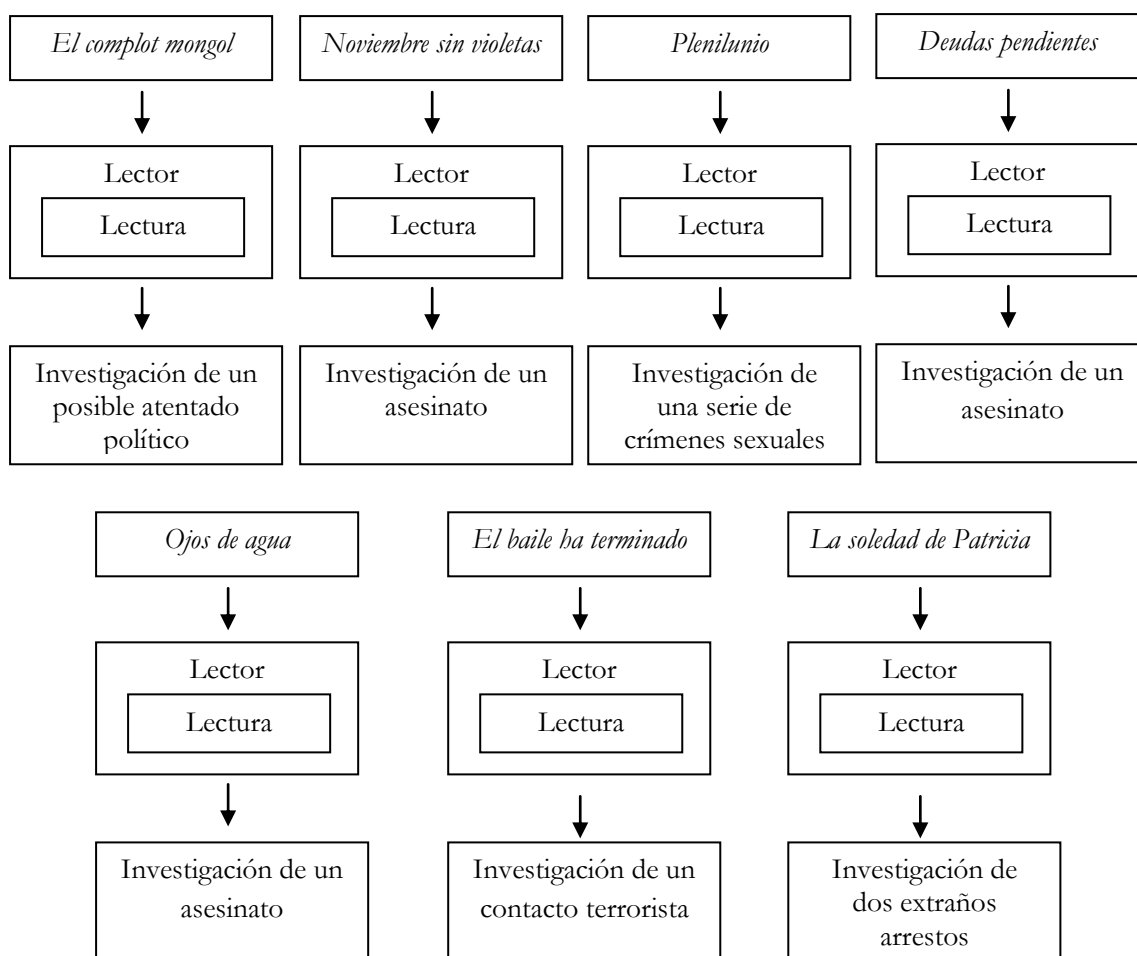
Hay que tomar en cuenta que en ocasiones puede existir una mala concretización a partir de un <<horizonte de expectativas>> que se mantiene inmóvil. El hecho de que el

receptor/lector no posee completamente el sistema de <<mundos>> hasta no haber finalizado la lectura implica que, en muchas ocasiones, dicho lector establece hipótesis acerca de la organización de mundos de la macroestructura del texto, a partir de la disposición de mundos en el nivel macrosintáctico de transformación. Es decir, durante lectura se desecha, modifica o confirma tales hipótesis (Albaladejo, 1998: 141).

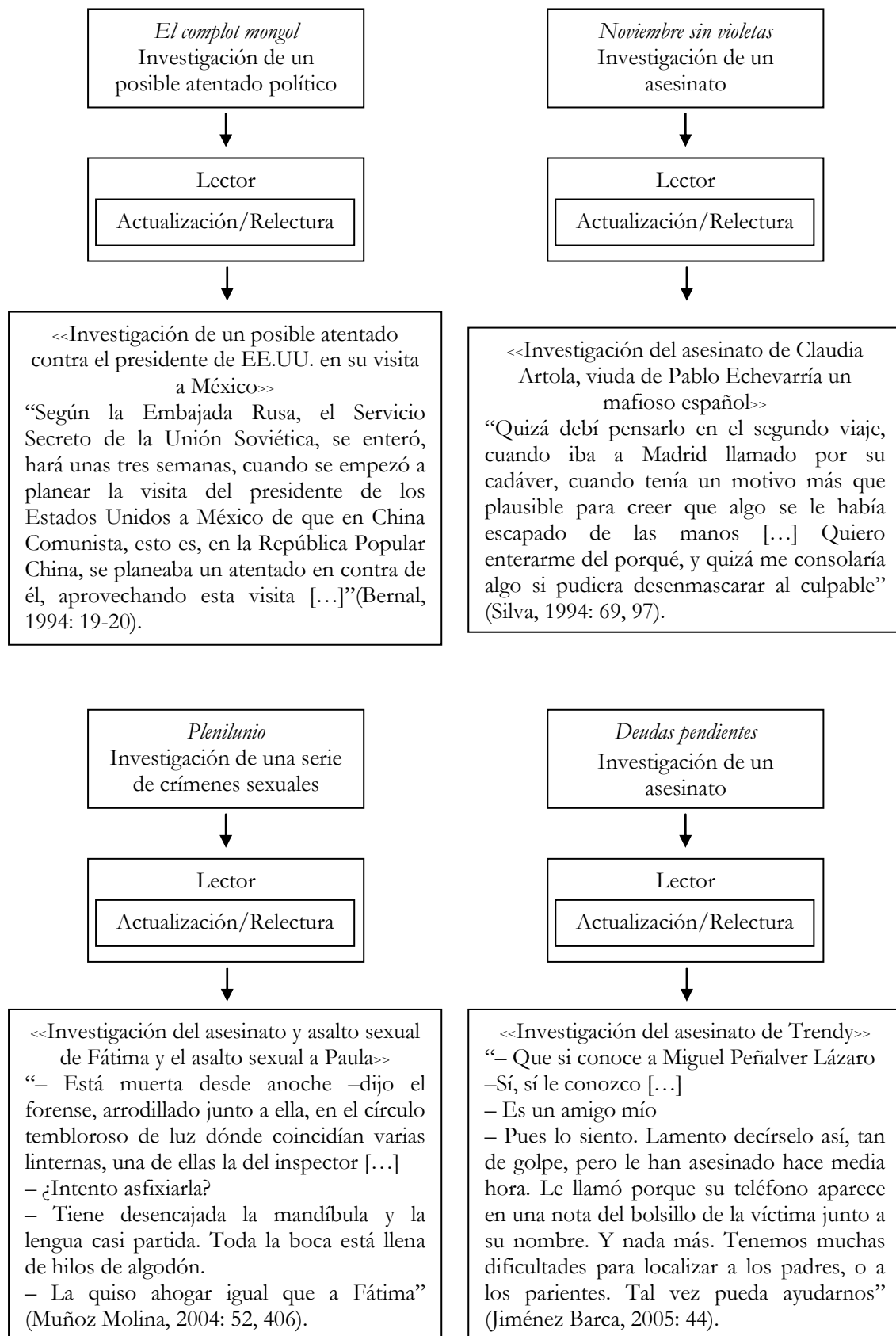
Finalmente, el <<horizonte de expectativas>> se mueve en base a las actualizaciones que se realizan en cada texto, a la movilidad de dicho horizonte. Se puede comenzar la lectura de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* partiendo de la premisa de que todos son policíacos, pero en la relación de tensión de <<horizontes>>, junto a las actualizaciones de los textos, se llega a la conclusión de que no todos lo son.

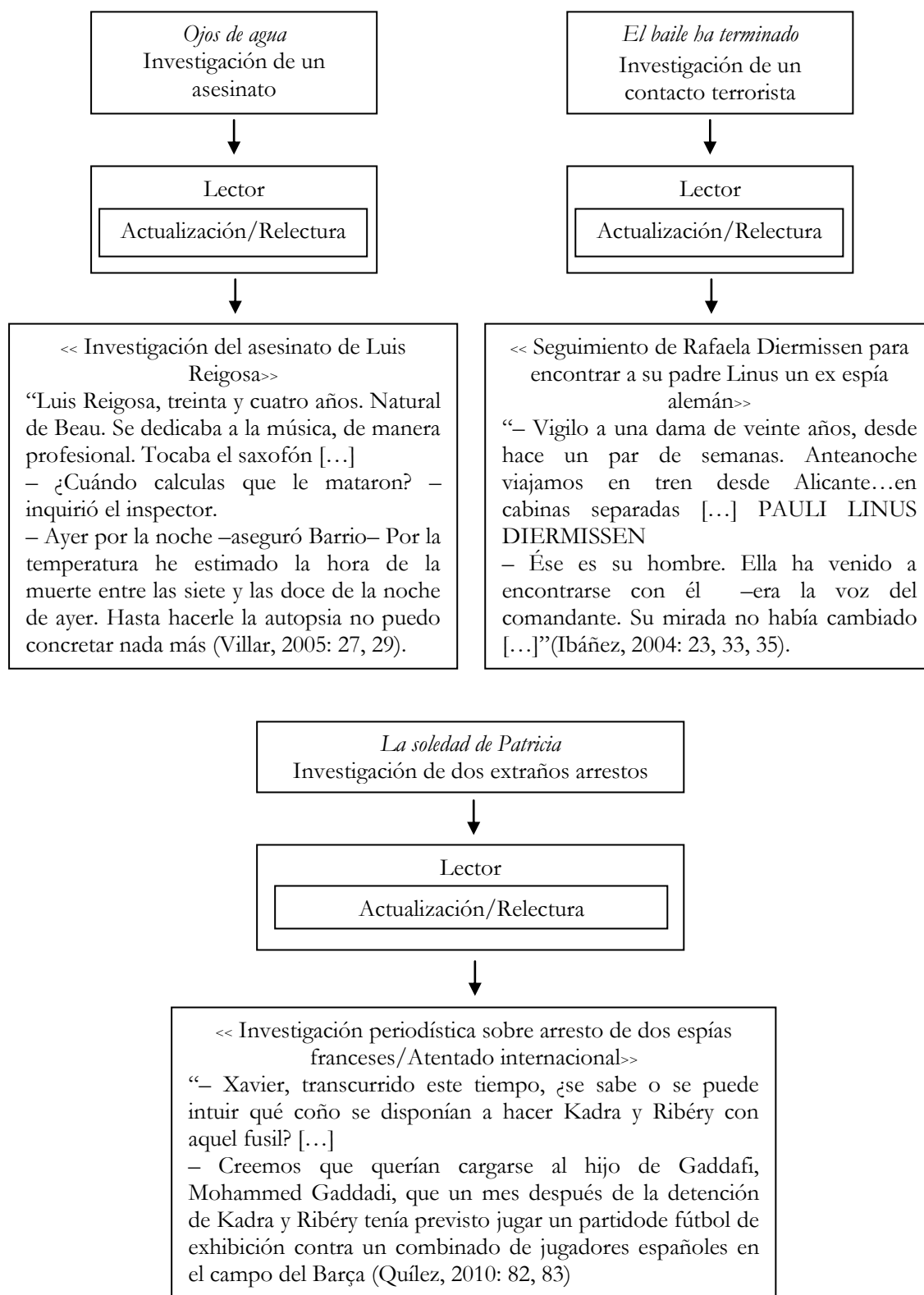
Una vez que se han concretizado estas siete novelas hay que recordar que todo texto literario, en particular los <<sensacionales de *suspense*>>, posee una serie de puntos indeterminados, lo cual es un rasgo común de los mundos ficcionales, como veremos más adelante: hay carencia de información en las historias. Por ello es que es necesario dar el siguiente paso en el proceso de interpretación: la concentración. Con ella el lector tiene dos posibilidades: pasar por alto dichos puntos de indeterminación o realizar la estrategia del <<lector implícito>> y llenar dicho contenido faltante.

Para Acosta Gómez (1989: 98) este es uno de los puntos más complicados en todo el proceso de interpretación, pero también será el punto de partida para realizar un correcto ejercicio interpretativo. Debido a que la realidad contenida en la obra literaria es presentada sólo de una manera esquematizada es necesaria la coparticipación de una fuerza que sea capaz de completar o concretizar dicha realidad ficcional realidad. Esta actividad depende de dos factores distintos: primero, el lector, con todas las implicaciones derivadas de sus circunstancias intelectuales, personales, etc.; segundo, de la obra misma y los rasgos que la constituyen. El lector en su actividad de concretización se concentra reduciendo la percepción únicamente a algunos de los múltiples objetos contenidos en la obra. En este caso a la <<investigación>> que se realiza en los siete textos.



Asimismo se dan dos fenómenos. Por un lado, ocurre que los distintos aspectos que aparecen en el texto y que están referidos a los objetos presentados constituyen sólo una potencialidad. Lo cual quiere decir que han de ser actualizados por un lector. Por otro lado, la actividad de la obra consiste básicamente en sugerir al lector que experimente, que tenga la vivencia de aquellos aspectos que están en ella dispuestos para esa finalidad. No hay que olvidar que la actividad que desarrolla el lector no puede estar orientada de una manera caprichosa; su papel consiste en una adaptación a las sugerencias procedentes de la obra, y de acuerdo con las mismas actualizar aspectos que, a su vez, desempeñan una función muy importante en su experiencia estética (*ibídem*).

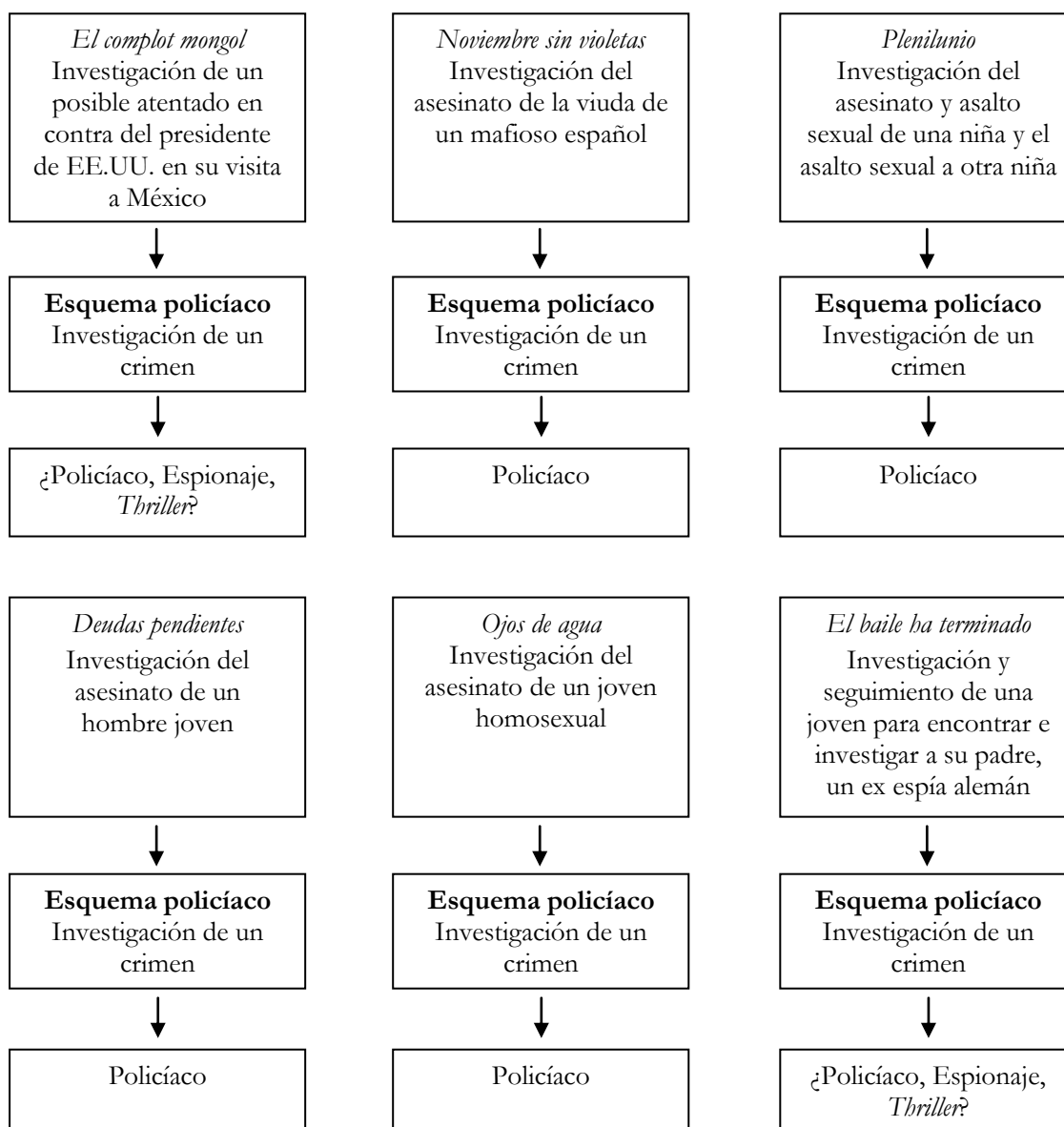


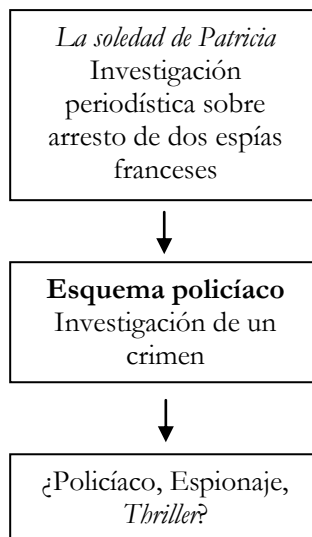


Continuando con este proceso, ya Ingarden observa que los aspectos esquematizados son estructuras constantes que se presentan como tal en las posibles percepciones realizadas por el individuo en distintos actos de lectura. En el lector se

produce un fenómeno muy complejo de reacción ante estos esquemas leídos, lo cual puede llevar a una encrucijada: que en el texto aparezcan hechos y realidades conocidas, o al menos de naturaleza similar a otras ya experimentadas por él en anteriores lecturas; o que dichos hechos y realidades sean desconocidas para él (Acosta Gómez, 1989: 98-99).

Con esto se ha llegado a la situación en que el lector, con los aspectos actualizados, experimenta momentos de cualidad estética. Asimismo, se encuentra ante la necesidad de tener que elegir entre las posibilidades que se le ofrecen y que dependen de una cualidad tipológica dominante contenida en el texto leído. Esto no es otra cosa que el medio por el que se forma el momento de máximo desarrollo, cuya función es de gran relevancia para la concretización estética que se realiza durante la lectura (*ibídem*)





Con todo, todavía falta para llegar a interpretación adecuada de las siete novelas estudiadas; solo se ha partido de un elemento tipológico, la investigación, que integra estas siete novelas. Es necesario actualizar nuevamente la información obtenida de la lectura y explorar los puntos de indeterminación y otros datos existentes en los textos, como otros elementos semánticos-tipológicos de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*.

Según Ingarden (*cifr.* Acosta Gómez, 1989: 99, 100) es necesario determinar, desde las sugerencias mismas que ofrece el texto, los puntos de referencia que regulan el proceso de determinación de los <<puntos de indeterminación>> y que son, en primer lugar, el contexto en que se mueve cada uno de esos puntos y, en segundo lugar, la dependencia de posibles determinaciones de otros puntos y, finalmente, la coherencia armónica. A partir de ese momento es posible fijar de alguna manera previa el tipo de concretización estética del texto ficcional²⁰. Ahora bien, un texto literario no es solo una relación, dotada de perspectiva, de su autor con el mundo (*ibidem*: 65): existe toda una serie de perspectivas que ayudan a la construcción de ese mundo ficcional posible que, de igual modo, serán importantes en la interpretación de un texto: la del narrador, el protagonista, los personajes y la acción o *plot*.

²⁰ No fue posible encontrar una versión en español de *Vom Erkennen des literarischen Kunstwerks* (1968).

El complot mongol

Narrador	Protagonista	Víctima
Desconocido [Narración de una historia de espionaje]	Filiberto García Sicario/Policiá secreta	Presidente de los EE.UU. [posible víctima en el rumor de un complot chino] Presidente de México [Verdadera víctima de un complot mexicano]
Criminales	Personajes	Plot
Rosendo del Valle y el general Miraflores [Cabezas del golpe de estado] Luciano Manrique, Browning y El <<Sapo>> [Posibles autores materiales del asesinato del presidente de México]	El <<Coronel>>, Laski y Graves [Investigación del rumor del atentado] Martha Fong y El <<Licenciado>> [Testigos del trabajo de investigación de García] Anabella Ninziffer [Amante de Villegas] Liu [Padre de Xavier]	Investigación de un posible atentado en contra del presidente de EE.UU. en su visita a México Investigar y evitar el asesinato del presidente de México
Xavier Liu y Wang [Planeación de un golpe de estado en Cuba] Roque Villegas [Sicario de este grupo]		

Noviembre sin violetas

Narrador	Protagonista	Víctima
Juan Galba [Narración de su participación en la historia]	Juan Galba Ex-criminal	Claudia Artola, viuda de Pablo Echavarría, ex socio de Juan
Criminales	Personajes	Plot
Emilio Jáuregui Lucrecia Artola [Planeación del asesinato de Claudia] Oscar [Realización del asesinato de Claudia]	El padre Francisco [Testigo de la investigación] Begoña Jáuregui [Víctima de la investigación] Inés Aranda [Ayuda de Galba y víctima de Lucrecia y Jáuregui] Inspector Eduardo Ramírez [Jefe de la investigación policíaca del asesinato de Claudia Artola] Pablo Echavarría [Encarga a Juan Galba la misión de proteger a Claudia Artola]	Investigación del asesinato de Claudia Artola, viuda del mafioso Pablo Echavarría

Plenilunio

Narrador	Protagonista	Víctima
Desconocido [Narración de una serie de crímenes]	El <<Inspector>> Inspector de policía	Las niñas Fátima y Paula
Criminales	Personajes	Plot
El <<Criminal>> [Responsable del asesinato de Fátima y el asalto sexual de Paula] [Testigo de la investigación, vía televisión]	Susana Grey, Ferreras y el padre Orduña [Ayuda de la investigación policíaca] Padres de Fátima y de Paula [Testigos de la investigación policíaca] Terroristas [Testigos de la investigación policíaca que buscan asesinar al <<Inspector>>]	Investigación del asesinato y asalto sexual a Fátima y el asalto sexual e intento de homicidio de Paula

Deudas pendientes

Narrador	Protagonista	Víctima
Desconocido [Narración de la investigación de un asesinato]	Pablo Esteban Sánchez Abogado de una gestoría	Trendy
		Pablo Esteban Sánchez [Posible víctima de un asalto y asesinato]
Criminales	Personajes	Plot
Raúl [Asesino de Trendy]	Nora, el <<Mosca>>, el <<Gordo>>, Mongo [Interrogados por Pablo] [Testigos de la investigación policíaca] Inspector Roche [Jefe de la investigación policíaca del asesinato de Trendy] Elena Olaya [Policía de delitos económicos que pone en aviso a Pablo sobre la gente que quiere matarlo]	Investigación del asesinato de Trendy, en la que Pablo Esteban estará en peligro
Joaquín Petrell [Defraudador que desea unos papeles que están en poder de Pablo] Emilio Castro Arenas [Abogado de Petrell, organiza la posible muerte de Pablo] Fonseca, Ribeiro [Encargado de robar los documentos y matar a Pablo]		

Ojos de agua

Narrador	Protagonista	Víctima
Desconocido [Narración de la investigación de un asesinato]	Leo Caldas Inspector de policía	Luis Reigosa
Criminales	Personajes	Plot
Mercedes Zuriaga [Asesina de Trendy] Isidro Freire [Cómplice del asesinato de Reigosa]	Rafael Estévez [Ayudante de Caldas] Forense Guzmán, Clara Barcia y Ramón Ríos [Ayuda en la investigación] Dr. Dimas Zuriaga [Amante de Reigosa y sospechoso de su muerte] Irida Ledo y Arthur O'Neal [Testigos de la investigación] Orestes [Chantajeaba al Dr Zuriaga] [Asesinado por Mercedes Zuriaga]	Investigación del asesinato del músico Luis Reigosa

El baile ha terminado

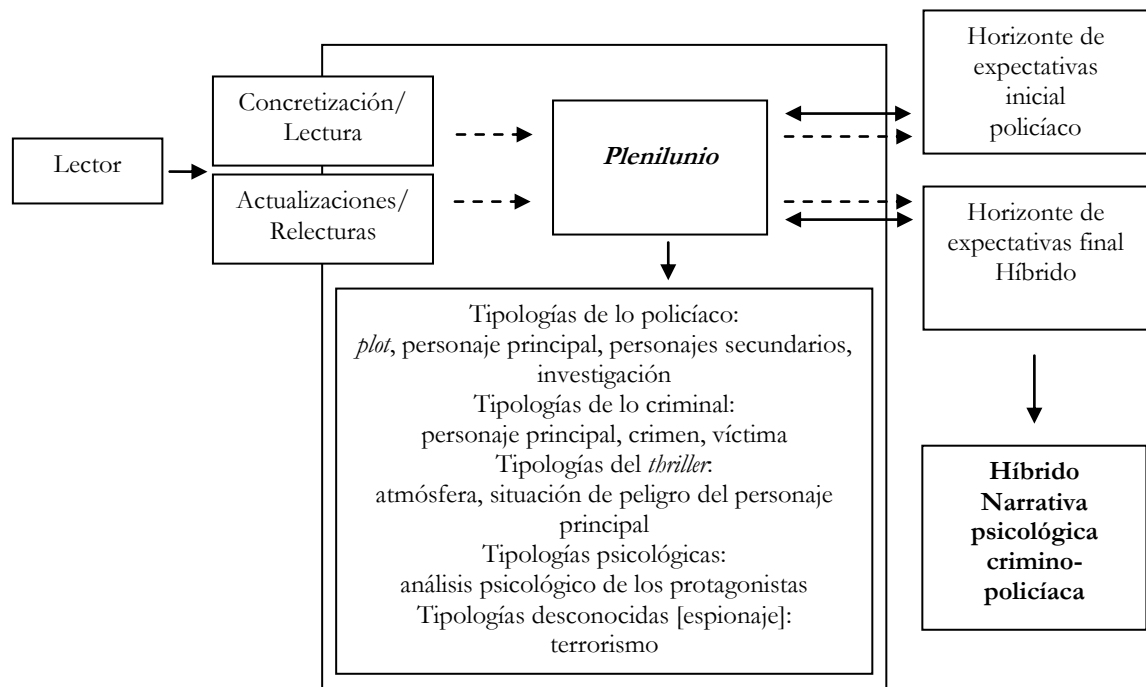
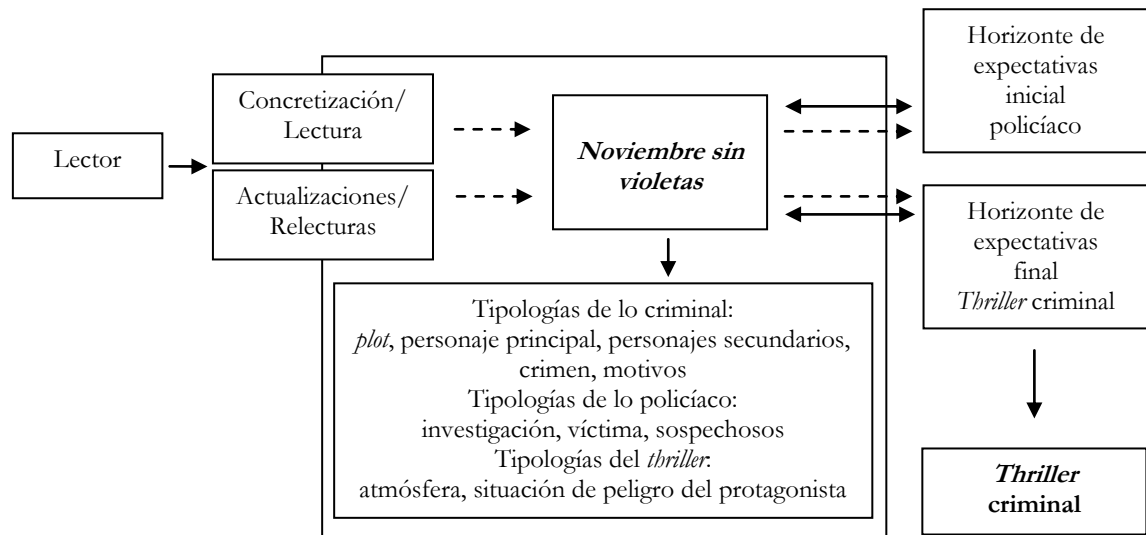
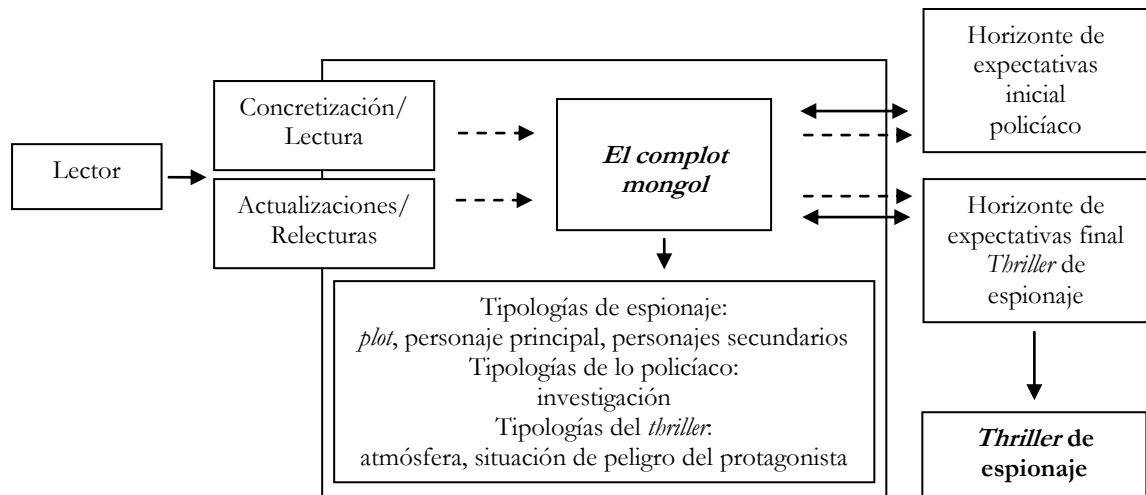
Narrador	Protagonista	Víctima
Desconocido [Narración de la investigación a una sospechosa y su contacto]	Ruano Peredo Policía miembro del Grupo de Localización de Fugitivos	Somarriba [Empresario] [Es balaceado por Linus, pero sobrevive al ataque]
Criminales	Personajes	Plot
Linus Diermissen [Intenta asesinar a Somarriba] [Es tiroteado por la Ertzaintza] Somarriba [Cobrador del impuesto revolucionario etarra] [Defrauda a ETA cobrando impuesto adicionales]	Ederne y Beñat [Ertzainas, ayudantes de Peredo en su investigación] Comandante Cuevas [Comandante de la Guardia Civil en Euskadi] [Contrata a Linus para intentar encontrar un topo de ETA en la Ertzaintza] Servet [Guardia civil antiterrorista] [Sospechoso de ser el topo de ETA]	Investigación y seguimiento de Rafaela Diermissen para llegar a su padre, Linus Diermissen un ex espía alemán y peligroso sicario

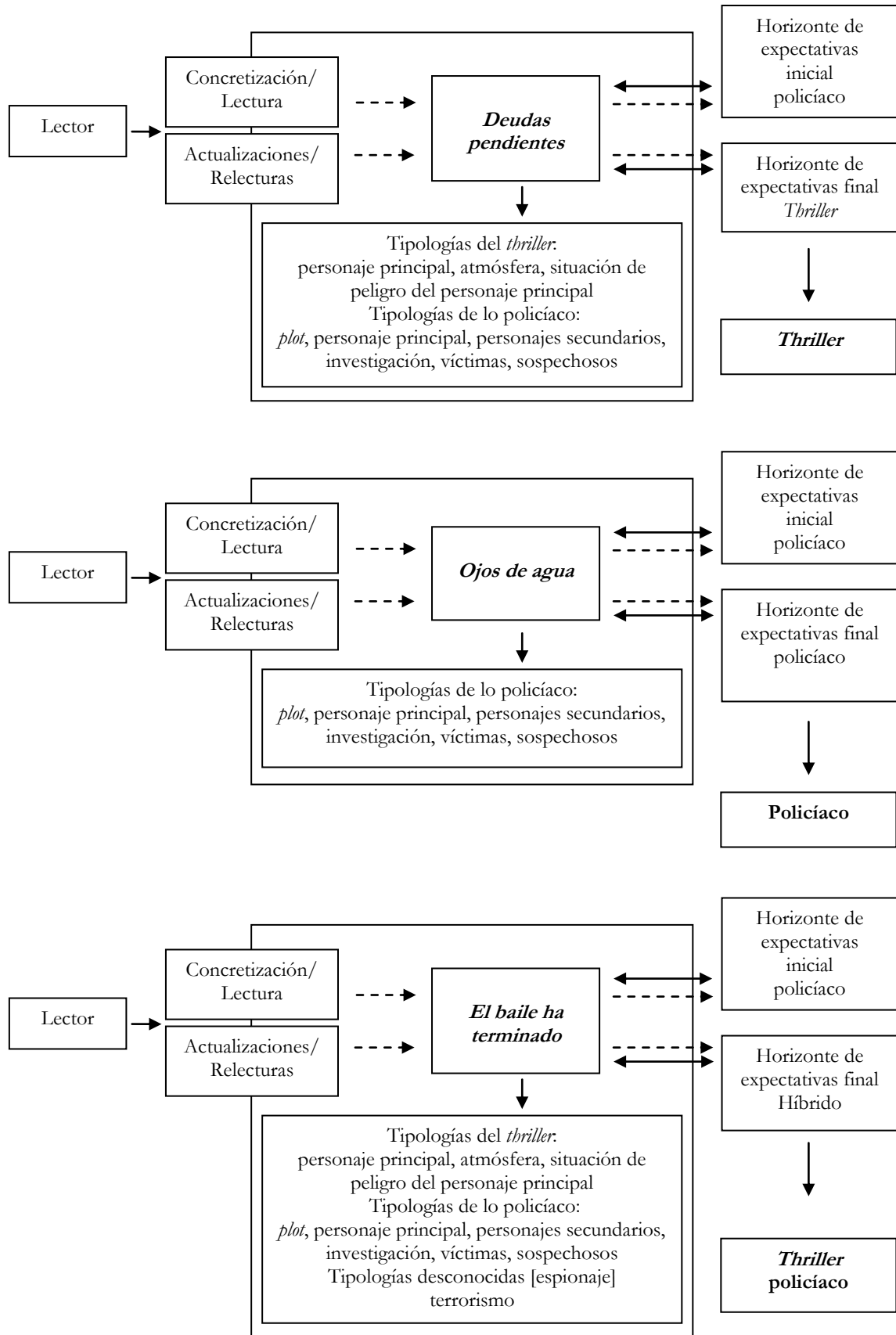
La soledad de Patricia

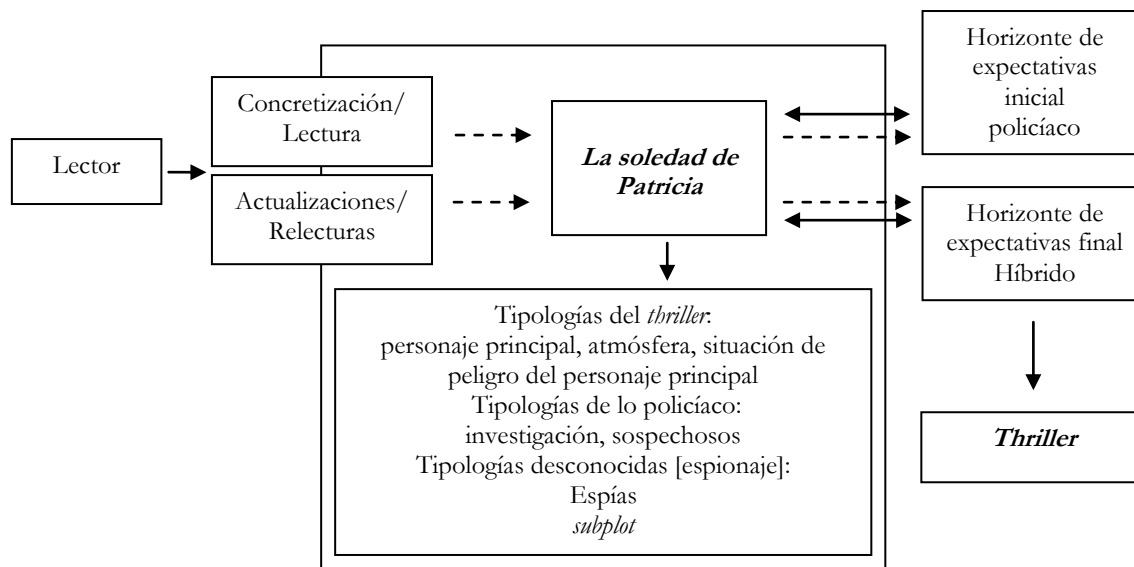
Narrador	Protagonista	Víctima
Desconocido [Narración de la investigación periodística del arresto de dos supuestos espías franceses]	Patricia Bucana Periodista gráfica de un periódico de Barcelona	Patricia Bucana [La fiscalía en Barcelona la interna en prisión]
Criminales	Personajes	Plot
Ribéry, Kadra [Supuesto espías y sicarios franceses] Juan Ignacio Gérboles [Juez en Barcelona] Tomás Cabrils [Fiscal en Barcelona] Ricardo Guix [Psicólogo de Patricia]	Andreu García [Mosso d'Esquadra] [Contacto y fuente de Patricia] Xavier Mumbrú [Mosso d'Esquadra que le da la información a Patricia sobre el arresto de los dos franceses] Pascal Renaux [Asesino de las prostitutas] [Sicario de la inteligencia francesa]	Investigación del arresto de dos espías franceses que iban a entregar un arma a un sicario para cometer un atentado

Siguiendo los lineamientos presentados por Iser (1980: 66) las perspectivas de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* apuntan a un contexto relacional y adquieren, de este modo, el carácter de instrucciones: el contexto referencial en cuanto tal no está dado y, por tanto, tiene que ser representado. En este punto, el rol del lector, establecido en la estructura del texto, cobra su carácter afectivo: desencadena actos de representación por cuyo medio, en cierto modo, se suscita la diversidad de referencias de las perspectivas de exposición y se la unifica en un horizonte de sentido en el cual encontraremos la identidad de estas siete novelas, logran vislumbrar cómo se viola la frontera de la literatura <<sensacional de *suspense*>>, pero también en las fluctuaciones tipológicas.

En el transcurso de las distintas lecturas de estas siete novelas se llega al punto de las correcciones de las representaciones, a través de las cuales se introduce una permanente modificación del punto de visión del propio lector que no ha sido propuesto como fijo, sino que siempre debe ajustarse a la secuencia modificada de las representaciones; esto hasta que al final coincida con el sentido constituido a través de la secuencia de representaciones. Con ello, el lector se encuentra por fin en el texto o en el mundo del texto y con una correcta lectura.







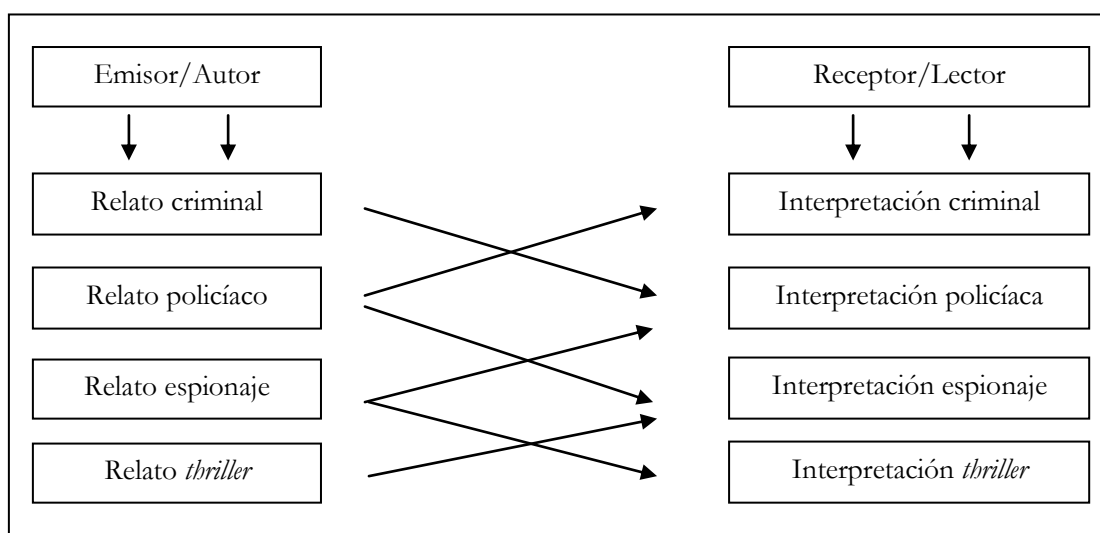
Es decir, tomando solamente al elemento tipológico <<investigación>> como punto central del proceso de interpretación se puede considerar que *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* son novelas policíacas, pero después de sucesivas actualizaciones/ lecturas se concluye que ello es falso.

El complot mongol posee elementos del *thriller*, pero se ubica en el espionaje, dado que el *plot* y la misión de Filiberto García –el agente actancial principal– está fuera de los márgenes de lo policíaco: investigar un complot internacional cuyo propósito es asesinar al presidente de los Estados Unidos y provocar con ello un conflicto internacional. *Noviembre sin violetas* se ajusta a ese tipo de novela criminal que Hammett plantea en *La llave de cristal* y que significa una ruptura de los paradigmas clásicos policíacos: un criminal investiga un crimen. En cuanto a *Plenilunio* esta rompe también el paradigma policíaco al revelar quién es el criminal, haciendo un estudio psicológico de investigador y delincuente, adentrándose en lo que hemos denominado narrativa psicológica crimino-policíaca. Por su parte, *Deudas pendientes* posee fuertes elementos policíacos, pero la historia central se encamina a saber quién es realmente su protagonista su relación con la víctima y su papel en un complot que puede costarle la vida, con lo que se acerca al *thriller*. *El baile ha terminado* emplea dispositivos policíacos y del *thriller* y los conjuga con el terrorismo de un modo que también rompe con el canon policíaco: ¿cuál es el crimen? Su protagonista más bien trata de responder a dicha pregunta. Finalmente, *La soledad de Patricia*, aunque emplea tipologías policíacas, no se centra en la investigación, por parte de un miembro de la sociedad civil,

sobre los asesinatos de prostitutas, sino que trasciende y se ubica en el en el *thriller*, en la amenaza que hay sobre la propia investigadora, a partir de una operación de inteligencia saldada con el arresto de dos espías.

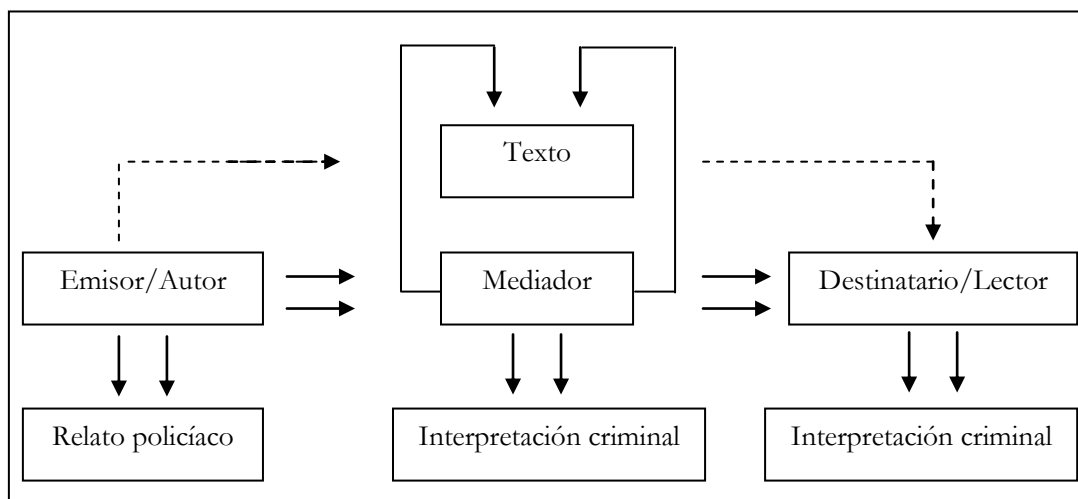
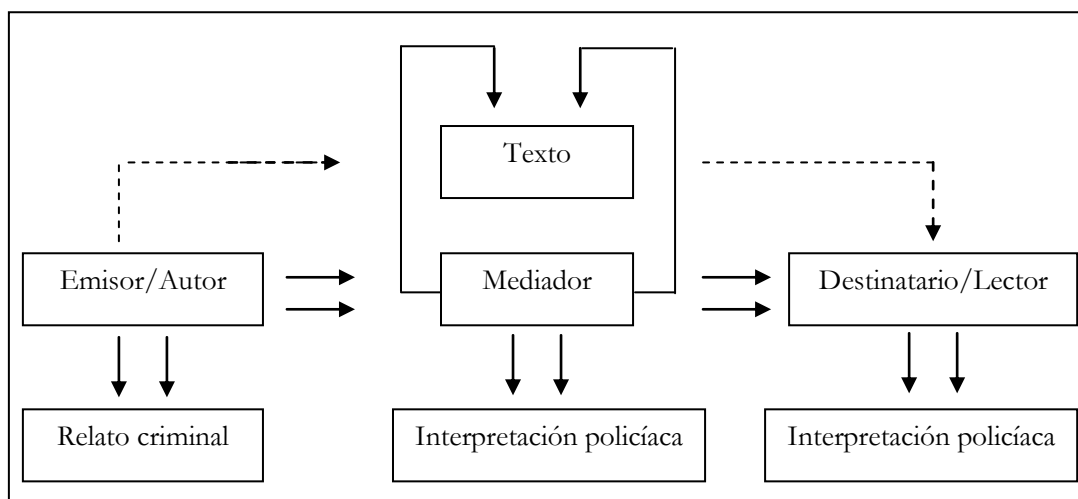
Llegamos, finalmente, a un replanteamiento de ciertas definiciones que han llevado a pensar que un texto posee ciertos rasgos cuando en verdad no es así, como sería el caso de *El complot mongol* clasificada como novela policíaca, cuando responde, sin lugar a dudas, al *thriller* de espionaje. Incluso, una novela como *Plenilunio* que en ocasiones ha sido catalogado como un texto que narra dos crímenes sexuales para enseñarnos el trasfondo de la Transición en España va más allá de ello: se convierte en una exploración psicológica del criminal y del investigador, sin olvidar, claro está, dicho trasfondo.

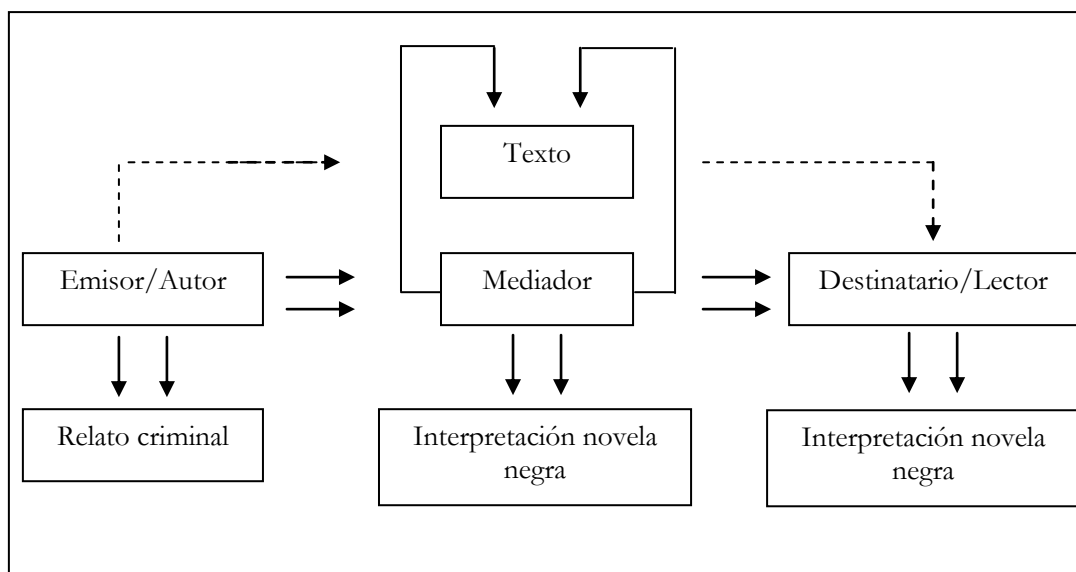
No hay que olvidar que el emisor/autor expresa una frase y el receptor/lector penetra en las estructuras de dicha frase, pero también en el pensamiento que la misma expresa: la comprensión es recreación, repetición por el intérprete del problema de la creación artística. No obstante, hay que tener cuidado: un mal intérprete descompone y deshace la obra del autor literario, mientras que un buen intérprete recompone y rehace, en sentido contrario, el camino andado por el autor (Maceiras y Trebolle, 1995: 31).



Esta inadecuada interpretación, no solo responde a errores de procedimiento del lector en la concretizaciones, actualizaciones y llenados de espacios vacíos, sino también a factores externos que hemos denominados <<mediadores>>.

Por <<mediador>> vamos a entender a las editoriales y exhibidores –vendedores y librerías– aquellos individuos –ya sean personas o empresas– que editan o traducen las novelas y que se encargan de distribuirlas y hacerlas llegar a los lectores. Su inclusión es sumamente importante dado que en muchas ocasiones son estos <<mediadores>> los encargados de clasificar las novelas para el lector, haciendo que las probabilidades de confusión entre lo policíaco y lo criminal aumenten considerablemente.





Estos procesos de comunicación se deben a varias razones, pero la principal es la necesidad que impulsa al editor a llevar a cabo clasificaciones de acuerdo a exigencias del mercado mismo, a la diversificada opinión de teóricos y críticos en la materia o a sus propias conclusiones. Otra razón es que explica Lotman (1999: 17):

El valor del diálogo resulta unido no a la parte que se interfecta, sino a la transmisión de información entre las partes que no se intersectan. Esto nos pone ante una contradicción insoluble: estamos interesados en la comunicación justamente a causa de esa situación que vuelve difícil la comunicación y, en el límite, la hace imposible.

Con todo, no hay que olvidar un detalle importante: el mediador es también un lector, por lo que el proceso de interpretación que realiza es el mismo al que hemos descrito, pero con la salvedad de que emplea procesos de comunicación diseñados estratégicamente que pueden alterar de manera masiva la interpretación de cada lector. Es decir, a través de una campaña publicitaria, en medios masivos como televisión, radio, prensa o internet, se le envía un mensaje a un heterogéneo grupo de lectores: “*La soledad de Patricia* es una novela policíaca”, “*El baile ha terminado* es un texto de espionaje” u “*Ojos de agua* es un *thriller*”. Con ello el horizonte de expectativas del lector se ve afectado, debido a que hay nueva información que, en muchas ocasiones, tomará en cuenta para el acto interpretativo. Sin embargo, del mismo que toma en cuenta esta información, en el momento de concretizar el texto señalado y actualizarlo descubrirá que esa información dada por el mediador es incorrecta.

Hay que recordar un detalle muy importante, que Barroso Villar señala (2007: 48), de este análisis hermenéutico fenomenológico: la fusión de la doble dimensión del <<horizontes de expectativas>> posee un alto grado de especulación producto de la misma subjetividad. En muchas ocasiones la interpretación que hace el lector –la reconstrucción de un mundo posible que puede llevar a una reconfiguración del mismo– se hace con total desconocimiento de ciertos puntos importante del autor. Por ejemplo: muchos lectores desconocen la formación sinarquista del escritor mexicano Rafael Bernal la cual se observa en *El complot mongol* a partir de la aguda crítica que hace el autor sobre la situación política del México de finales de los sesenta, pero, sobre todo, producto del laicismo del Partido revolucionario Institucional²¹. Ello nos lleva a considerar que los estudios de Dámaso Alonso sobre estilística resultar ser actuales y necesarios.

En sí, la cuestión sobre la <<interpretación incorrecta>> se da, también, cuando en las sucesivas lecturas de textos criminales, policíacos, de espionaje o *thrillers* se descubren estructuras semánticas, que ayudan a construir todos estos textos <<contaminados>>. Con el desarrollo de la literatura <<sensacional de *suspense*>> se da un mayor intercambio de elementos tipológicos criminales, policíacos, de espionaje y del *thriller*, traspasando los límites canónicos impuestos en el pasado, creando, con ello, híbridos ficcionales –según la jerga de Julian Symons (1972)– algunos difíciles de clasificar.

En conclusión. Hay que entender que la pragmática y la hermenéutica fenomenológica son disciplinas que, como apunta acertadamente Barroso Villar (2007: 47), subrayan la importancia de los procesos comunicacionales en la tríada autor-texto-lector, estudiando dicho procesos y su carácter dinámico ofreciendo una interpretación del texto, pero también a una reconfiguración de las clasificaciones de uno u otro texto. Como hemos visto, se ha partido de la premisa <<investigación>> para dilucidar que de nuestro conjunto de estudio, *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, solo la novela de Domingo Villar es policíaca. Si bien, *El baile ha terminado* también puede ser clasificada de la misma forma no hay que olvidar que tiene una configuración policíaca, del espionaje y del *thriller* por lo que estamos, efectivamente, ante un híbrido.

²¹ El sinarquismo fue un movimiento social y religioso, consecuencia de la guerra cristera, que se oponía al marxismo y, a grandes rasgos, a la laicidad de la constitución mexicana de 1917.

No obstante, todavía falta un mayor empleo de más recursos interdisciplinarios. Es indudable que se ha dado una fluctuación de elementos tipológicos en *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Dudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, haciendo más difícil ver el límite que hay en las narrativas que componen la literatura <<sensacional de *suspense*>>. Se ha partido del elemento tipológico policíaco <<investigación>> porque se encuentra presente e interactúa en las novelas de Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez, pero se ha demostrado que ello no significa que las novelas sean policíacas. Esto se relaciona directamente con el problema del discurso y el texto, con la interdiscursividad e intertextualidad.

Si una novela parte del siguiente discurso “Un crimen se ha cometido y es necesario investigarlo” ello no es recíproco de una configuración policíaca. Ya Dashiell Hammett y Graham Greene lo demuestran en *La llave de cristal* y *A Gun for Hire* del mismo modo que lo hace Silva en *Noviembre sin violetas* e Ian Rankin en *Bleeding Hearts* al superponer a criminales –Ned Beaumont, Raven Juan Galba y Michael Weston– como investigadores. Esta situación presenta también en otros híbridos y violaciones del límite crimino-policíaco, y en general del <<sensacional de *suspense*>>; simplemente hay que observar casos ya señalados como los del comisario Morvan en *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, o el investigador Bernal en *La bestia de las diagonales* (1999) de Néstor Ponce: dos investigadores que a la vez son criminales. Situaciones imposibles que se presentan con cierta regularidad en lo <<sensacional de *suspense*>>.

Así pues se abre el planteamiento discursivo para continuar con el análisis que nos permita poseer una nueva perspectiva respecto al problema del límite del <<sensacional de *suspense*>> y a las fluctuaciones tipológicas.

Capítulo 3

El discurso en el problema del límite de la literatura

<<sensacional de *suspense*>>

Dentro de la teoría literaria el discurso y el texto juegan un papel sustantivo e inseparable. Sustantivo e inherente a la literatura y a la creación ficcional. Un individuo propone un texto ficcional –el emisor/escritor– y otro individuo hace posible dicho texto propuesto –el receptor/lector–, todo enmarcado bajo el complejo proceso de la lengua escrita. Inseparable, porque discurso y texto se imbrican tal y como evidencian las poéticas discursivas y textuales, así como los diversos enfoques semánticos, pragmáticos y hermenéuticos, según constata Paul Ricœur (*cf.* Lozano, Peña-Marín y Abril, 1999: 33) al afirmar que “el sentido del texto no es nada que lo refiera a una realidad exterior al lenguaje; consiste en las articulaciones internas del texto y en la subordinación jerárquica de las partes del todo; el sentido es el ligamen interno del texto”¹.

Ahora bien, nuestro propósito no es realizar un exhaustivo estudio sobre el discurso –fuera del alcance de nuestras probabilidades aquí–, pero es necesario reflexionar sobre cómo influyen de una u otra manera en el problema del límite de la narrativa <<sensacional de *suspense*>> así como en las fluctuaciones tipológicas de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que se ven reflejadas en las novelas estudiadas.

1. Claves discursivas en *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*

La revisión teórica del discurso encuentra de manera inmediata una duda a resolver: por qué afecta a los límites de las literaturas que integran el <<sensacional de *suspense*>>.

En distintos estudios e investigaciones el empleo del término <<discurso policíaco>> se aplica a todo texto que cuente con la investigación de un delito y de un

¹ No ha sido posible encontrar el artículo “Signe et sens” (1980).

investigador que, hasta cierto punto, representa la Ley, ya sea policía, detective privado, asesor o ciudadano común y corriente. Una aplicación del término comprensible, ya que investigación e investigador son tipologías policíacas. Sin embargo, existen textos que, aunque poseen una investigación, plantean un cambio respecto al investigador: este no es un agente cercano a la Ley –ya sea profesional o amateur– sino un criminal. Esto lleva a preguntar: ¿estamos ante un texto policíaco o ante una ruptura? ¿Qué sucede con aquellos textos que poseen crímenes y *suspense*, pero no investigaciones ni investigadores? ¿Por qué se les califica de policíacos? ¿Por utilizar un <<discurso policíaco>>? Reflexionar en torno a la teoría del discurso y el texto se convierte en una necesidad para evitar caer en este tipo de confusiones.

1.1. Cuestiones previas: nociones y problemas conceptuales

Como bien indica Barroso Villar (2007: 15) los estudios alrededor del discursivo poseen un desarrollo bastante amplio que nos impide observar toda la teoría alrededor de él –sin olvidar la del texto–. Ante ello recurrimos a una en particular la cual nos permite ver de manera bastante esquemática y clara los distintos mecanismos alrededor del discurso y el texto: la del español José María Pozuelo Yvancos.

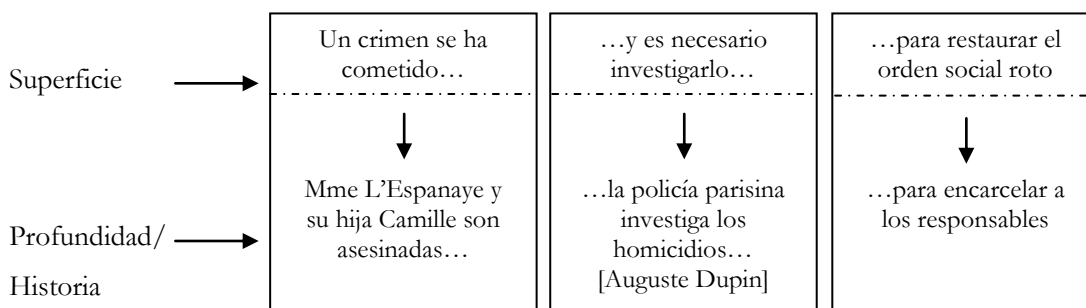
Dentro del acto comunicativo, el acontecimiento o historia renace siempre en forma de discurso el cual crea la realidad, ordena y organiza la experiencia del acontecimiento (Pozuelo Yvancos, 1994: 227). Para Pozuelo Yvancos (*ibídem*: 230) el discurso simplemente “abarca Alguien (problemática del narrador) cuenta (dispone los acontecimientos en un orden, con una duración, desde uno o varios puntos de vista, cerca o lejos, etc.) a alguien (problemática del receptor narrativo)”. Para Bobes Naves (1993: 141) “discurso es lo más inmediato, lo que se nos ofrece en la lectura. En él desglosamos teóricamente, librándolo de sus palabras textuales, el *argumento*; y ordenando los motivos en la línea temporal que tendrían fuera del texto, llegamos a la historia”.

En esto coinciden teóricos policíacos clásicos como Monseñor Ronald A. Knox (1928), S.S. Van Dine (1928), Dorothy Sayers (1928-29) o H. Douglas Thomson (1931): el discurso se encuentra en la superficie y a partir de ahí se podrá legitimar a un cuento o novela como un <<objeto literario policíaco>>. El británico Austin Freeman (1924: 14-17) logra configurar en cuatro grandes partes el discurso policíaco: primero, la aparición del problema; segundo, la acumulación de pistas; tercero, el fin de la investigación y la

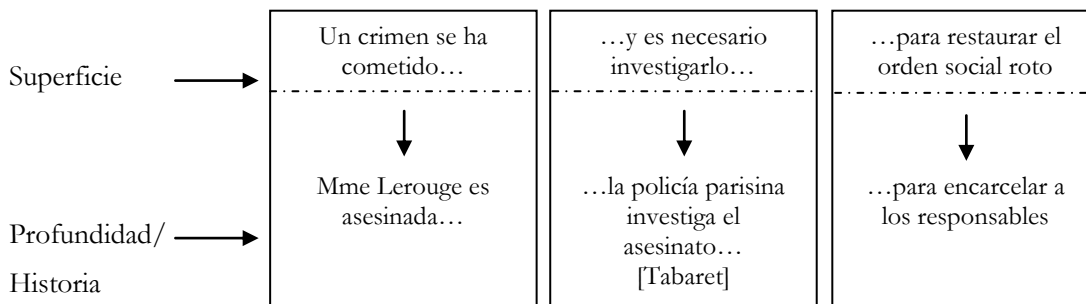
declaración de la solución del caso; cuarto, la exposición de las pruebas que llevan a la resolución.

Finalmente podemos concluir que el discurso policíaco se resume en <<un crimen se ha cometido y es necesario investigarlo para reinstaurar el orden social roto>>, lo cual se puede apreciar en un grupo de textos pertenecientes a la etapa clásica o novela-enigma:

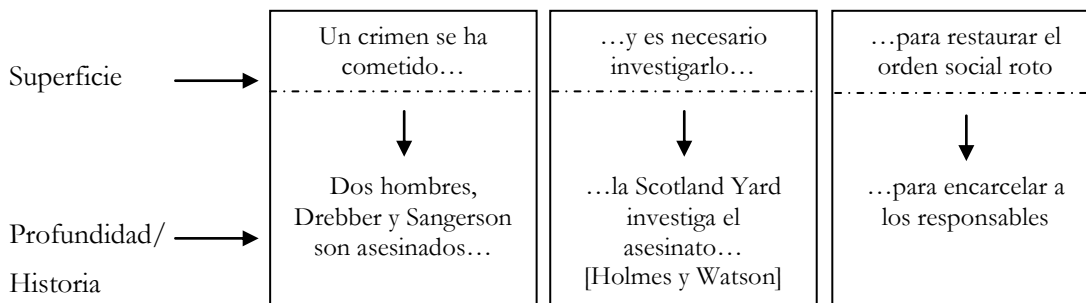
Los crímenes de la calle Morgue (1841)



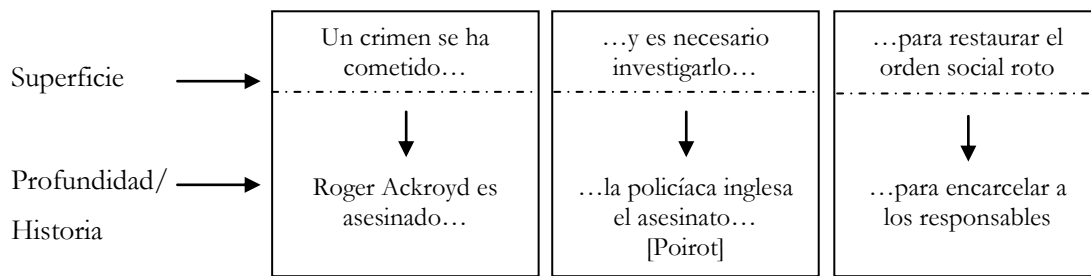
El caso Lerouge (1866)



Estudio en escarlata (1887-1888)

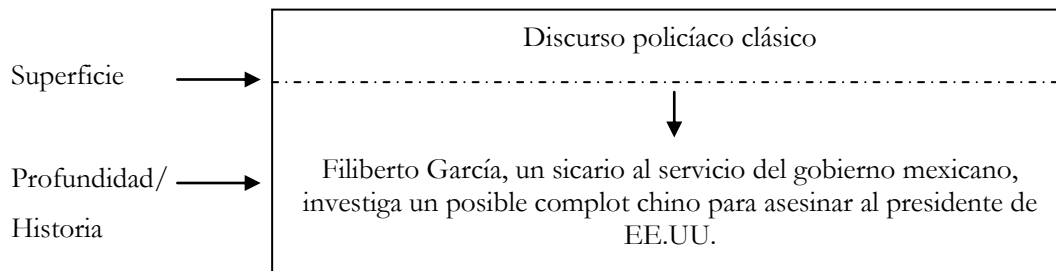


El asesinato de Roger Ackroyd (1926)

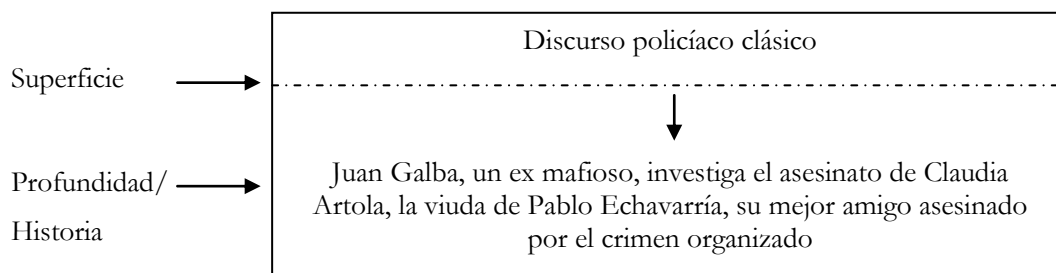


Ahora bien, ¿es posible encontrar una coincidencia entre el discurso policíaco clásico, la superficie del texto, con la historia –texto– de las siete novelas estudiadas como se ha podido ver en los anteriores textos clásicos? Veamos una pequeña comparación:

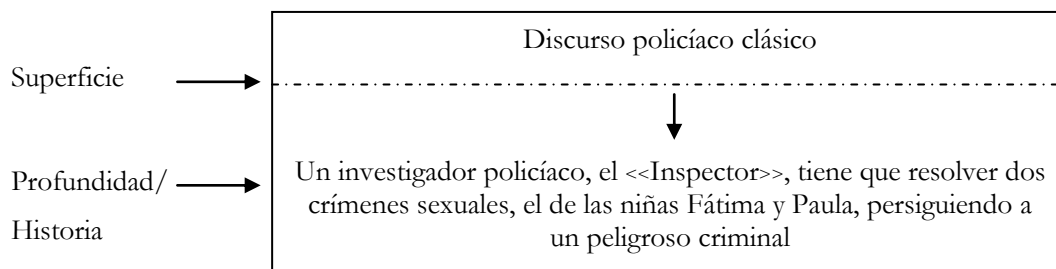
El complot mongol



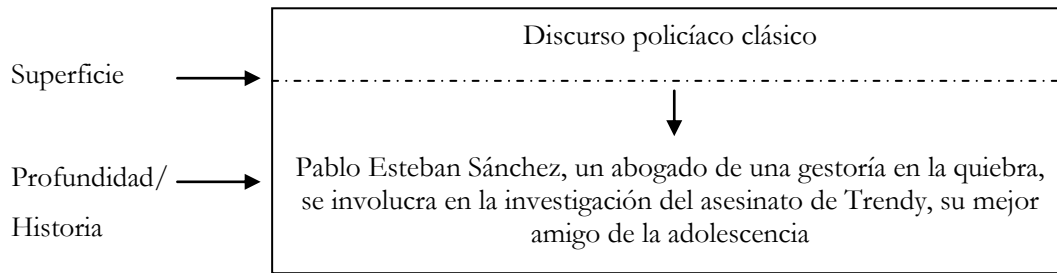
Noviembre sin violetas



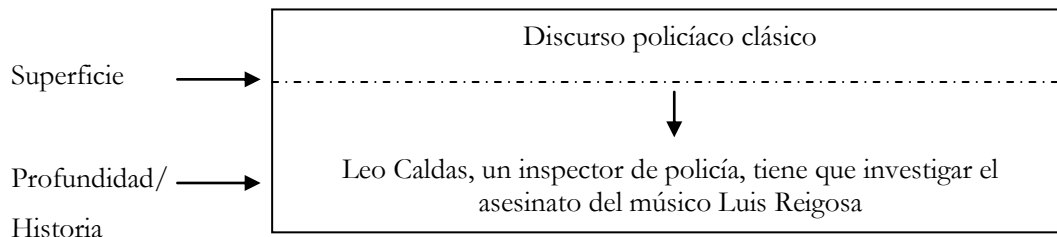
Plenilunio



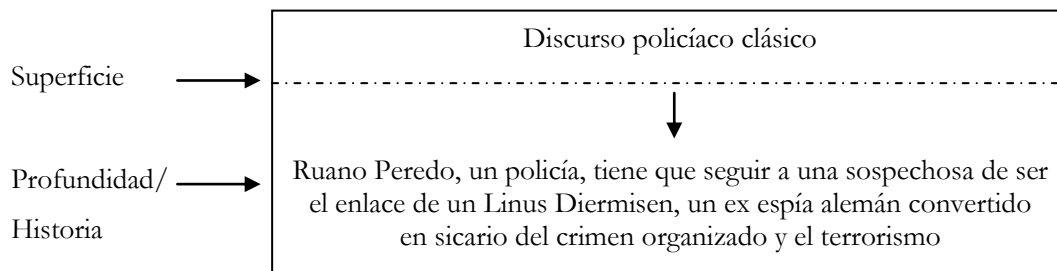
Deudas pendientes



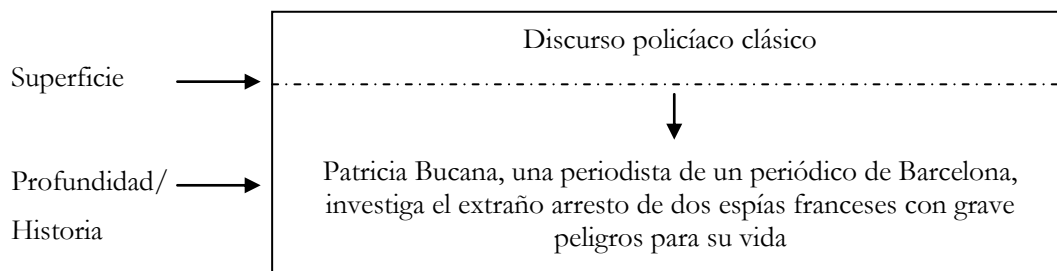
Ojos de agua



El baile ha terminado



La soledad de Patricia



Es más que evidente que a partir de esta pequeña comparación *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio* y *Ojos de agua* son las únicas novelas que poseen un discurso policíaco que encuentra semejanza con la historia. Sin embargo, el discurso posee una serie de mecanismo mucho más complejos, pero como ya se ha menciona anteriormente, abordaremos esta cuestión a partir de la teoría de Pozuelo Yvancos.

1.1.1. Aspecto o focalización

¿Quién ve los hechos? ¿Desde qué perspectiva son enfocados? Estas preguntas bien pueden ayudarnos a dilucidar el punto de vista, pero también a marcar diferencias con el narrador, ya que no es lo mismo quién ve a quién narra: no es lo mismo preguntarse ¿quién habla? y ¿quién ve?

Al leer una obra de ficción no tenemos una percepción directa de los acontecimientos que describe. Al mismo tiempo percibimos, aunque de manera distinta, la percepción que de ellos tiene quien los cuenta. Es a los diferentes tipos de percepción reconocibles en el relato a los que nos referiremos con el término aspectos del relato (tomando esta palabra en una acepción próxima a su sentido etimológico, es decir <<mirada>>). Más precisamente, el aspecto refleja la relación entre un él (de la historia) y un Yo (discurso) (Godorov *cfr.* Pozuelo Yvancos 1994: 241)².

Lo que se denominará perspectiva narrativa, aspecto o focalización será ese modo de regularización de la información que procede de la elección, o no, de un punto de vista restrictivo (Genette, 1989a: 241).

La focalización o aspectualización recoge un problema tan viejo como la misma teoría literaria, y que el escritor norteamericano Henry James (1975: 61-62) plasma a la perfección: La casa de la ficción en suma no tiene una, sino un millón de ventanas, más bien, un número incontable de posibles ventanas desde la que abordar a diferentes distancias la misma presentación de la vida, a “detrás de cada una de ellas se yergue una figura provista de un par de ojos, o al menos de prismáticos, que constituye, una y otra vez, para la observación, un instrumento único que asegure a quien lo emplea una impresión distinta de todas las demás”.

Dentro de lo que es la literatura <<sensacional de *suspense*>> existe una enorme cantidad de variantes focalizadores, sin embargo se logra apreciar una diferencia en sus distintas etapas, sobre todo en lo criminal y policíaco. Si observamos los relatos policíacos protagonizados por el *chevalier* Dupin –Poe– Sherlock Holmes –Conan Doyle– o Hercules Poirot –Christie– descubriremos que tienen una focalización interna, aunque hay que precisar que la perspectiva del relato no se corresponde con ellos, sino con sus acompañantes: el narrador desconocido con quien vive Dupin, el doctor Watson y el capitán Hastings. Asimismo, existen grandes excepciones que utilizan una focalización

² No fue posible encontrar el artículo “Las categorías del relato literario” (1966).

externa: los relatos protagonizados por el padre Brown –Chesterton– y las novelas protagonizadas por Monsieur Lecoq –Gaboriau– y Rouletabille –Leroux–. No obstante, con la llegada del <<realismo *noir* norteamericano>> la situación varía sensiblemente: la focalización continúa siendo interna, pero se suprime la figura del acompañante por lo que se adopta la forma del focalizador-personaje: el <<Agente de la Continental>> –Hammett–, Philip Marlowe –Chandler–, Mike Hammer –Spillane– o Lew Archer –McDonald–, entre otros. Ya superada la etapa realista, en una postmoderna y también en la del siglo XXI, se observa una focalización interna y externa, aunque con ciertos matices llamativos. En la obra del norteamericano Michael Connelly, referente a la saga protagonizada por el detective de policía Harry Bosch se ofrece una focalización externa, pero cuando Bosch se transforma en detective privado, *La luz perdida* (2003) y *Causas de maldad* (2004), la focalización es interna, ¿por qué? Connelly hace un homenaje a los legendarios detectives privados del <<realismo *noir*>> ahora que Bosch se convierte, de manera temporal, en uno de ellos, en una ciudad ya arquetípica para esta literatura: Los Ángeles.

En el caso de lo criminal, se orienta más hacia un tipo de focalización externa, tal y como podemos apreciar en la obra criminal de Defoe, Dickens, Ponson Du Terrail y en los *penny dreadful* como *The Mysteries of London* (1844) de George W.M. Reynolds y *The String of Pearls: A Romance* (1846-1847). Esta situación varía notablemente con la llegada del <<realismo *noir*>>, ya que la focalización es de tipo interna, simplemente hay que observar la obra de James M. Cain, quien da la forma de diarios-confesiones,, aunque continúan existiendo textos criminales con focalización externa. Al igual que en lo policíaco, una vez superado el <<realismo *noir*>>, lo criminal poseerá tanto textos con focalización interna como externa: por un lado, textos como *El diario de un violador* (1968) de Evan Conell o *Luna funesta* (2000) de Michael Connelly; y por otro lado, *El resplandor* (1977) de Stephen King y la trilogía <<Lecter>> de Thomas Harris.

En cuanto al espionaje y al *thriller*, el primero se ajusta más una focalización externa, mientras que el segundo, concretamente la obra terrorífica de Poe, se acerca más a una focalización interna. Ya en la etapa realista, y bajo la influencia del <<realismo *noir*>>, la focalización interna se abre paso compaginando con la externa, en texto de espionaje y *thrillers*. Una vez entrado en el <<post-realismo>> la situación continúa siendo parecida para el espionaje y el *thriller*. Veamos cómo se da esto en nuestros textos:

<i>El complot mongol</i> Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados Focalización interna Focalizador- personaje Filiberto García	<i>Noviembre sin violetas</i> Focalización interna Focalizador-personaje Juan Galba	<i>Plenilunio</i> Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados Focalización interna Focalizador-personaje Terroristas	<i>Deudas pendientes</i> Focalización interna Focalizador-personaje Pablo Esteban Sánchez
<i>Ojos de agua</i> Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados	<i>El baile ha terminado</i> Focalización interna Focalizador-personaje Ruano Peredo	<i>La soledad de Patricia</i> Focalización interna Focalizador-personaje Patricia Bucana	

Siguiendo las coordenadas espacio-temporales de Uspenski (1973) es posible hablar de perspectiva restringida a un ángulo de observación limitado (Pozuelo Yvancos, 1994: 246). Dentro del espacio, tenemos, por un lado, tenemos a un focalizador omnisciente que se sitúa por de su objeto, pudiendo observar a distintos individuos y hechos que suceden en diferentes lugares. Por otro lado, se encuentra el focalizador restringido cuya visión se encuentra restringida al campo del dominio espacial de un personaje. Estos focalizadores se relacionan directamente con el anterior nivel, dado que, el primero es del orbe exterior y el segundo interior.

<i>El complot mongol</i> Focalizador omnisciente Focalizador restringido	<i>Noviembre sin violetas</i> Focalizador restringido	<i>Plenilunio</i> Focalizador omnisciente Focalizador restringido	<i>Deudas pendientes</i> Focalizador restringido
Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados Focalización interna Focalizador-personaje Filiberto García	Focalización interna Focalizador-personaje Juan Galba	Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados Focalización interna Focalizador-personaje Terroristas	Focalización interna Focalizador-personaje Pablo Esteban Sánchez

<i>Ojos de agua</i>	<i>El baile ha terminado</i>	<i>La soledad de Patricia</i>
Focalizador omnisciente	Focalizador restringido	Focalizador restringido
Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados	Focalización interna Focalizador-personaje Ruano Peredo	Focalización interna Focalizador-personaje Patricia Bucana

De acuerdo a Uspenski (*cifr.* Pozuelo Yvancos, 1994: 246³) es posible observar un nivel analítico y psicológico, en tanto la perspectiva puede abarcar el mundo interior y exterior o, simplemente, limitarse a una percepción sensorial. Hay que aclarar que dentro de un mismo texto es posible encontrar ambas dimensiones cognitivas.

Dentro del <<sensacional de *suspense*>> este tipo de nivel se da de uno u otro modo, aunque hay que precisar que los textos criminales, policíacos, de espionaje y *thrillers noirs* norteamericanos, o con dicha influencia en otras literaturas nacionales como la francesa, la española, etc., restringen las observaciones a sus manifestaciones externas con lo que todas las actitudes, emociones y sentimientos son inferidas en base a los hechos.

<i>El complot mongol</i>	<i>Noviembre sin violetas</i>	<i>Plenilunio</i>	<i>Deudas pendientes</i>
Dimensión cognitiva objetiva Dimensión cognitiva subjetiva	Dimensión cognitiva subjetiva	Dimensión cognitiva objetiva Dimensión cognitiva subjetiva	Dimensión cognitiva subjetiva
Focalizador omnisciente Focalizador restringido	Focalizador restringido	Focalizador omnisciente Focalizador restringido	Focalizador restringido
Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados Focalización interna Focalizador-personaje Filiberto García	Focalización interna Focalizador-personaje Juan Galba	Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados Focalización interna Focalizador-personaje Terroristas	Focalización interna Focalizador-personaje Pablo Esteban Sánchez

³ No fue posible encontrar *A Poetics of Composition* (1973).

<i>Ojos de agua</i>	<i>El baile ha terminado</i>	<i>La soledad de Patricia</i>
Dimensión cognitiva objetiva	Dimensión cognitiva subjetiva	Dimensión cognitiva subjetiva
Focalizador omnisciente Focalización externa Narrador-focalizador fuera de los hechos relatados	Focalizador restringido Focalización interna Focalizador-personaje Ruano Peredo	Focalizador restringido Focalización interna Focalizador-personaje Patricia Bucana

1.1.2. La modalidad

La modalidad narrativa atiende al tipo de discurso utilizado por el narrador, al cómo se relatan los hechos, con qué palabras se me narra una historia. La representación o información narrativa tiene sus grados: el relato puede proporcionar al lector detalles y de manera más o menos directa (*ibidem*: 250), y, si bien, el modo es una categoría en la cual se encuentra también la perspectiva, siendo ambas, por tanto indivisibles, por razones de practicidad en su estudio las hemos dividido. Al igual que la voz narrativa y la focalización responden a varias preguntas –quién ve y quién habla–, la modalidad responde a una pregunta ¿cómo se reproduce lo acontecido? Para Pozuelos Yvancos (*ibidem*: 251) entran dos cuestiones metodológicas básicas: los tipos de discurso a través de los cuales se transmite lo contenido y la frontera entre narración y descripción.

Respecto a los tipos de discurso, estos van más allá de una oposición del *showing/telling*. Las formas narrativas suponen modificaciones más o menos acusadas de una estructura fundamental que implica: coincidencia de productor de la voz, persona, lugar y tiempo de la producción del discurso, sujeto de la experiencia vivida, idiolecto de la descripción, autor del juicio expresado y sujeto responsable del acto de lenguaje. En sí, la cuestión de la tipología discursiva es tan antigua como la poética misma. Ya en el tercer libro de *La república*, Platón realizó una primera tipología de narración al distinguir aquel en el que el poeta habla en su propio nombre sin pretender hacernos creer que es otro el que habla –diégesis–, del modo en el que el poeta pone en boca de los personajes su discurso–mímesis– (*ibidem*: 252, 253). Por su parte, Aristóteles, en el libro VII de la *Metafísica*, realiza una enumeración respecto a la multiplicidad de <<las maneras de decir algo>>, y que ya en los escritos lógicos agrupa en diez formas múltiples de decir <<algo>>. Pozuelos Yvancos (*ibidem*: 255-256) ofrece la siguiente tipología: sumario diegético, sumario menos puramente

diegético, discurso indirecto de reproducción puramente conceptual, discurso indirecto parcialmente mimético, discurso indirecto libre, discurso directo y discurso directo libre.

Las novelas estudiadas emplean al tipo más complejo: el discurso indirecto libre, aquel en el que se confunde el discurso del narrador con el del personaje:

<p><i>El complot mongol</i></p> <p>El licenciado, en la cantina de la Ópera, comentó un día que ese sentimiento no era más que un complejo de inferioridad, pero el Licenciado, como siempre estaba borracho y, de todos modos, [...] (Bernal, 1994: 7)</p>	<p><i>Noviembre sin violetas</i></p> <p>Volvieron a sonar los golpes. Era un martilleo desabrido, impaciente. Claudia se había acercado hasta la puerta y su mejilla rozaba la madera [...] (Silva, 2006: 11)</p>	<p><i>Plenilunio</i></p> <p>Sería probablemente la mirada de un desconocido, pero el inspector estaba seguro de que la identificaría sin vacilación ni error en cuanto sus ojos se cruzaran con ella [...] (Muñoz Molina, 2004: 10)</p>	<p><i>Deudas pendientes</i></p> <p>Los clasificó por residencia, cuantía y por orden alfabético, y se dedicó a perseguirlos sin dejar que nadie le ayudara. Yo presencié la determinación con la que marcaba el número [...] (Jiménez Barca, 2006: 17)</p>
<p><i>Ojos de agua</i></p> <p>Cuando la carretera se bifurcó en dos ramales, tomaron el de la derecha. Bordearon el bosque y apareció ante ellos la torre inmensa, que arrancó a Estevéz un silbido de admiración [...] (Villar, 2007: 23)</p>	<p><i>El baile ha terminado</i></p> <p>El compartimento estaba vacío, las mantas estaban dobladas sobre las cuatro literas. El tren iba medio vacío, nos encontrábamos en octubre [...] (Ibáñez, 2009: 11)</p>	<p><i>La soledad de Patricia</i></p> <p>Allí, sentado en un taburete, se encontraba Andreu junto a un tipo con pinta inequívoca de pasma. Me aproximé por la espalda, pero antes de que pudiera abrir la boca, Andreu se anticipó [...] (Quílez, 2010: 11)</p>	

Sin embargo, hay que precisar que estas novelas, al igual que la inmensa mayoría de los textos ficcionales, también utilizan otros tipos, y no solo por los propuestos por Pozuelo Yvancos, enriqueciendo al discurso del texto.

<p><i>El complot mongol</i></p> <p>Discurso directo</p> <p>El Coronel empujó un cenicero sobre el escritorio, para que le quedara cerca [...] (Bernal, 1994: 14)</p>	<p><i>Noviembre sin violetas</i></p> <p>El diálogo</p> <p>- Déjalo, Juan, no remuevas la basura. Adiós. - Sólo era una pregunta. - Qué [...] (Silva, 2006: 24)</p>	<p><i>Plenilunio</i></p> <p>La psiconarración</p> <p>Puedo que no, pensaba, era posible que uno no llegará a enterarse [...] (Muñoz Molina, 2004: 90)</p>	<p><i>Deudas pendientes</i></p> <p>Sumario menos puramente diegético</p> <p>Intenté en vano convencerla de que me dejará entrar prometiéndole que no tocaría nada [...] (Jiménez Barca, 2006: 112)</p>
--	--	---	--

<i>Ojos de agua</i>	<i>El baile ha terminado</i>	<i>La soledad de Patricia</i>
Sumario diegético	Monologo autorreflexivo	Monologo autobiográfico
Rafael se lo aseguró y Leo Caldas le obsequió con una palmada amistosa en el hombro [...] (Villar, 2007: 134)	No podía hacer otra cosa, ellos lo tenían que saber, no podía ser su sombra [...] (Ibáñez, 2009: 17)	A mis treinta y tres años era una enferma de estrés que ya había sufrido dos crisis de ansiedad [...] (Quílez, 2010: 20)

Por lo que respecta a la oposición narración y descripción, la primera ofrece la temporalidad de los hechos, mientras que la segunda la espacialidad no solo de los objetos. Al igual que en la modalidad y sus tipos de discurso, o la manera de contar/presentar una historia, un texto ficcional emplea, según las convenciones impuestas por el narrador, ambas, en mayor o menor medida. No obstante, es necesario precisar que no se pueden establecer límites tajantes entre ellas, ya que se ve en la descripción una <<tendencia semántica>>, no estrictamente vinculada a las formas.

El complot mongol

Narración	Descripción
A las seis de la tarde se levantó de la cama y se puso los zapatos. En el baño se echó agua en la cara y se peinó el cabello corto y negro. No tenía por qué rasurarse [...] (Bernal, 1994: 7)	La mujer, se notaba, había hecho lo posible porque pareciera una sala, con dos mesitas débiles con sus carpetas bordadas y sus juguetes de porcelana [...] (<i>ibidem</i> : 172)

Noviembre sin violetas

Narración	Descripción
Corrimos por los pasillos, escaleras abajo, encendiendo todas las luces a nuestro paso porque ya no era preciso guardar esa precaución [...] (Silva, 2006: 76)	En el despacho había un par de cuadros nuevos y una bandera de raso deslumbrante, pero la pintura de las paredes estaba francamente estropeada [...] (<i>ibidem</i> : 24)

Plenilunio

Narración	Descripción
El padre Orduña, para concentrarse en escuchar, bajaba la cabeza y la movía afirmativamente y tenía enlazadas las manos [...] (Muñoz Molina, 2004: 77)	Así veía ahora la plaza, en la quietud adormecida de la sobremesa, la estatua en el centro como una de esas figuras militares de plomo, los aligustres de copas [...] (<i>ibídem</i> : 117)

Deudas pendientes

Narración	Descripción
Roche hablaba en voz muy baja y era demasiado cortés como para trabajar de policíaca callejero. Caminaba encorvado desde que en una pelea desigual [...] (Jiménez Barca, 2006: 43)	Vivía en un apartamento de alquiler en una callecita de Lavapies, situado encima de una tienda al por mayor de baratijas y juguetes [...] (<i>ibídem</i> : 26)

Ojos de agua

Narración	Descripción
Ramón Ríos señaló a Estévez, que se había quedado absorto contemplando cómo un humeante líquido verde era manipulado por cuatro jóvenes ataviados con bata blanca [...] (Villar, 2007: 61)	Toralla era una isla pequeña. Unas pocas mansiones, playa y naturaleza en menos de veinte hectáreas frente a la zona residencial más exclusiva de la ría [...] (<i>ibídem</i> : 22)

El baile ha terminado

Narración	Descripción
Beñat parecía a punto de abofetearme. Ederne estaba desconcertada, no le había dado tiempo de analizar a fondo mis palabras [...] (Ibáñez, 2009: 77)	Nos internamos en el casco viejo. Era una zona peatonal, de calles estrechas y fachadas oscuras, con un fluido tránsito de peatones [...] (<i>ibídem</i> : 16)

Narración	Descripción
<p>Tenía que zarandear a aquel hijo de puta para ver si se le caía alguna cosa al suelo. Pero no lo conseguí, al menos en aquel momento. Noté la presencia de los enfermeros [...] (Quílez, 2010: 61)</p>	<p>Era una mini apartamento de tres estancias: el salón-comedor-cocina office, la habitación-lavabo-ducha, y un despacho [...] (<i>ibidem</i>: 22)</p>

La narración y la descripción son imposibles de desligar dentro de un texto ficcional. Como bien apunta Pozuelo Yvancos (1994: 258): “La descripción es inherente a la actividad narrativa. Por puro o narrativo que se presente un relato siempre habrá notaciones sobre objetos y personajes que los situarán en el espacio, delimitarán algún rasgo, describirán en suma sus propiedades”.

1.1.3. Voz narrativa y los tiempos de la narración

Dentro de lo que es el estudio en torno a quién habla se ha creado en múltiples ocasiones una suerte de tríada de las denominadas personas narrativas: relato en primera persona, en segunda y en tercera. Ese tipo de divisiones lo único que provoca son confusiones y equívocos.

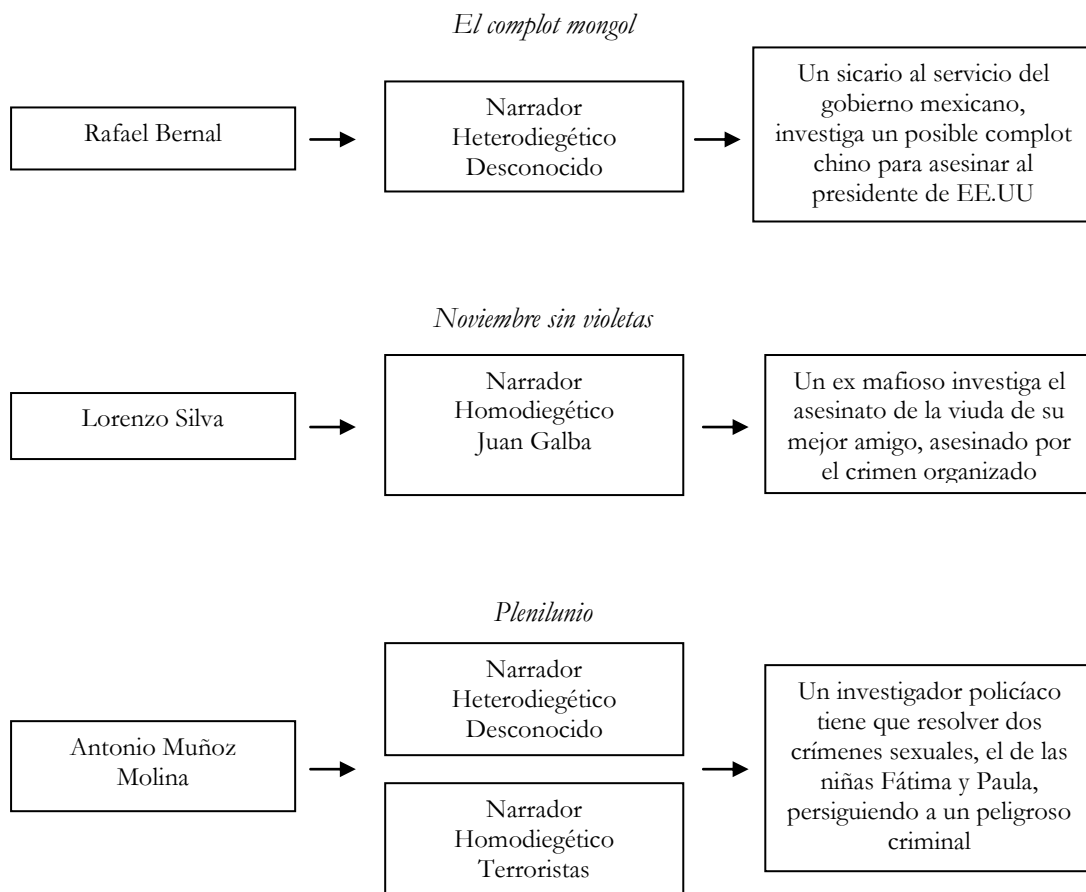
Para Pozuelo Yvancos (*ibidem*: 247) “el narrador en tanto tal es siempre sujeto de la enunciación y como tal no puede identificarse más que con la primera persona. Hay siempre un Yo narrativo, una persona que enuncia”. Como tal no existe una simetría entre voz narrativa y voz gramatical, para Genette (1989a: 299) “En la medida en que el narrador puede intervenir en todo momento como tal en el relato, toda narración se hace, por definición, virtualmente en primera persona”

Toda palabra, y en general todo texto ficcional, es a la vez un enunciado y una enunciación. En tanto enunciado se refiere al sujeto de la enunciación y guarda un aspecto subjetivo, pues representa en cada caso un acto cumplido por ese sujeto (Todorov *cif*: Pozuelo Yvancos, 1994: 247)⁴. La acción del emisor/autor es la de emitir un enunciado y en este sentido toda novela, y texto ficcional en general, es el habla de una primera persona. No obstante, el escritor cede su voz a figura: el narrador, el cual constituye el elemento

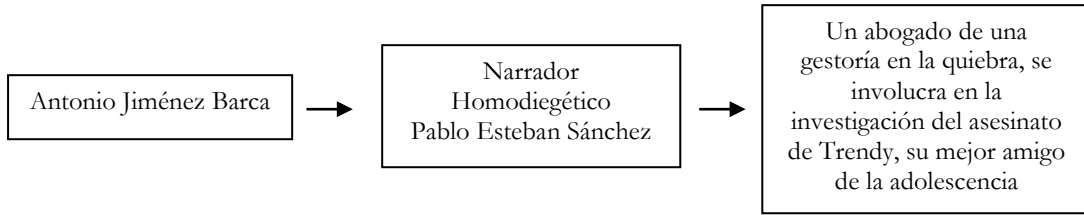
⁴ No fue posible encontrar el artículo “Las categorías del relato literario” (1966).

central del relato. Todos los demás componentes experimentan de un modo u otro los efectos de la manipulación a que es sometido por él el material que conforma la historia. Se trata de una realidad reconocida de forma explícita por la gran mayoría de las corrientes teóricas interesadas en el relato, aunque no coincidan en el papel y capacidad asignables al narrador. Gracias al narrador se filtra toda la información contenida en el relato, con lo que desempeña un papel preponderante y determinante de la orientación que se imprime al material narrativo (Garrido Domínguez, 1993: 105).

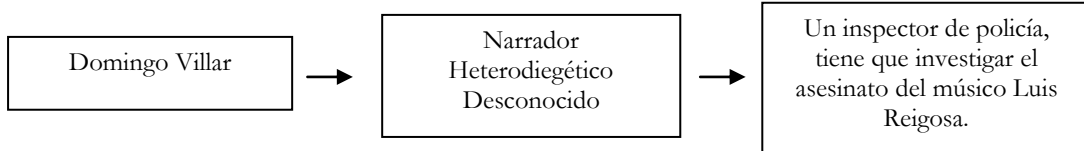
El análisis de la voz narrativa/narrador se hace en base a una oposición en donde el eje central es la historia: fuera/dentro de ella. Genette (1989a: 299) distingue un narrador ausente de la historia que cuenta –heterodiegético– y otro narrador, presente como personaje, en ella –homodiegético–.



Deudas pendientes



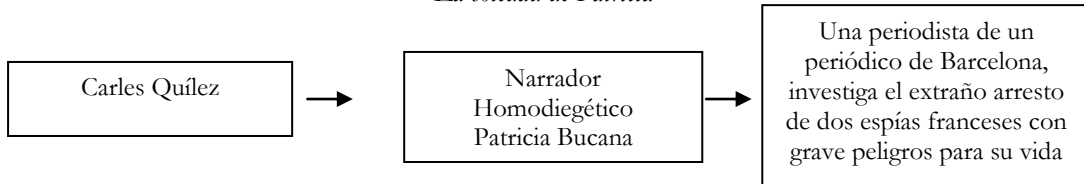
Ojos de agua



El baile ha terminado

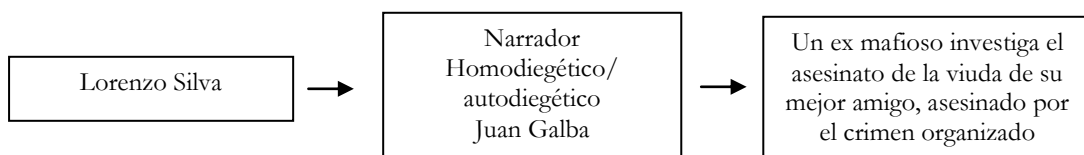


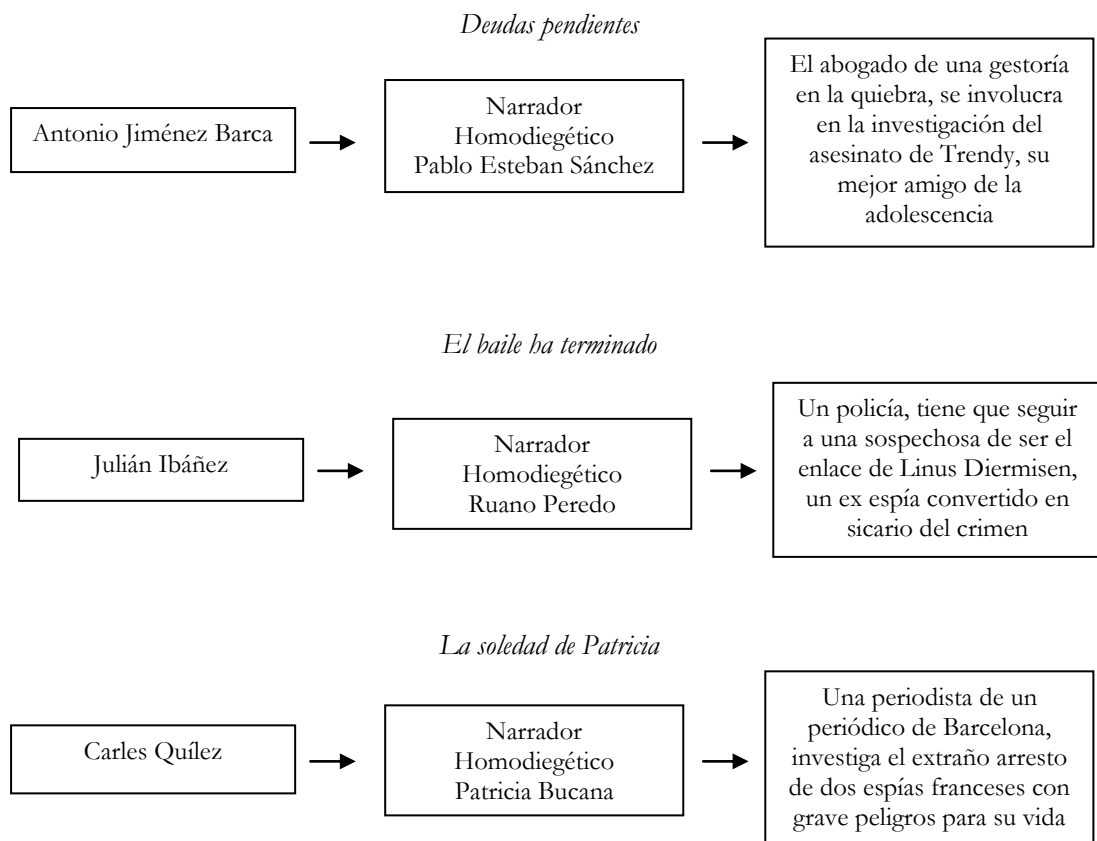
La soledad de Patricia



Genette (*ibídem*) advierte que es necesario distinguir al menos dos variedades dentro de la voz narrativa homodiegética: una en que el narrador es el protagonista del relato –autodiegético–, y otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario que resulta ser siempre el de observador y testigo:

Noviembre sin violetas





Otro problema discursivo es el de la relación voz narrativa y tiempo. La estructura verbal de la lengua obliga a precisar en cualquier acto narrativo si al elocución es anterior, posterior o simultánea a los hechos que se narran (Pozuelos Yvancos, 1994: 249).

Para Genette (1989a: 274) son cuatro las posibilidades de relación tiempo-voz narrativa. En la narración ulterior, el tiempo es en pasado con respecto a la voz narrativa. Es la forma más popular. La narración anterior es el relato predictivo que se encuentra en relatos proféticos, oraculares, anticipadores y que en *Aura* (1962) de Carlos Fuentes. La narración simultánea es un relato en presente simultáneo a la acción. Por su parte, la narración intercalada se da entre los momentos de la acción, algo muy común en el relato epistolar. En el caso de las novelas estudiadas todas emplean una narración ulterior.

1.1.4. Niveles de narración

La enunciación de una historia, ya sea con un narrador homodiegético o heterodiegético, o con un tipo de narración ulterior o anterior, no supone ninguna invariabilidad. Generalmente un relato implica diferentes historias que pueden nacer unas

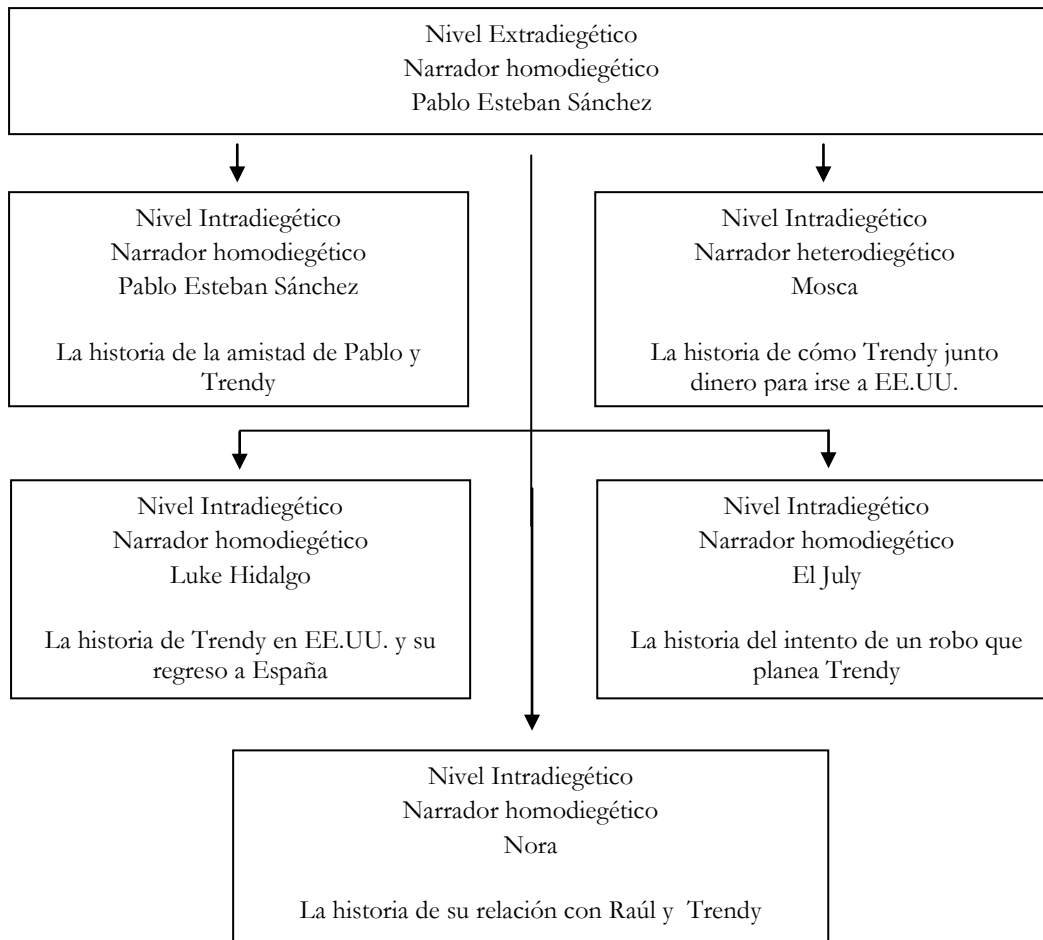
de otras y con diferentes narradores. Así pues, dentro de cualquier relato pueden darse cambios de narración y de situaciones narrativas (Pozuelo Yvancos, 1994: 249).

Genette (1989a: 283-286) propone la siguiente estructura de niveles: extradiegética, es aquel nivel que comienza el relato con el acto narrativo productor del mismo, es la primera instancia que origina la diégesis; intradiegético se refiere a aquel nivel que nace de la original diégesis. Estos dos niveles pueden dar paso a otro nivel que Mieke Bal denomina hipodiegético y que Genette llama metadiegético, el cual es un relato en segundo grado, dependiente del acto narrativo que le da origen. El mejor ejemplo *Las mil y una noches*.

Estos niveles los observamos del siguiente modo en los textos estudiados. *El complot mongol*, *Plenilunio*, *Ojos de agua* y *El baile ha terminado* poseen un nivel extradiegético, cada historia es la primera instancia que origina la diégesis. En el caso de *Deudas pendientes* y *La soledad de Patricia* se abre una posible puerta a un nivel intradiegético en dos momentos cruciales. En la novela de Jiménez Barca, con la historia de la adolescencia de Trendy en el barrio, narrada por Pablo, Mosca y Luis, y las aventuras de Trendy en Estados Unidos narradas por Luke Hidalgo. Mientras tanto, en la novela de Quílez, se da con la historia que cuenta Mumbrú sobre la visita del teniente-coronel David Bermejo, perteneciente a la Brigada de Información Antiterrorista de la Guardia Civil, y el general Valéry Mateux, pertenecientes a la inteligencia francesa, así como el arresto de los dos espías y el de Pascal Renaux. Sin embargo, surge una duda ¿realmente estamos ante un nivel intradiegético o simplemente se tratan de analépsis?

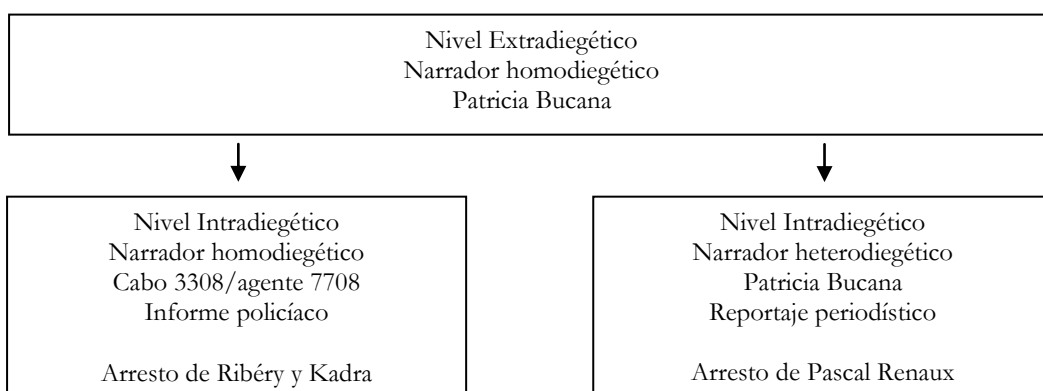
Una analepsis, al igual que la prolepsis, es una anacronía narrativa, es decir, una discordancia entre el orden de la historia y el relato, (Genette, 1989a: 91) que narra o evoca anticipadamente un elemento ulterior de la historia. Lo que sucede en *Deudas pendientes* y *La soledad de Patricia* es que estamos ante analépsis que nos ofrecen detalles importantes de un personaje –*Deudas pendientes*– o información clave sobre la diégesis –*La soledad de Patricia*–, pero abren el nivel intradiegético:

Deudas pendientes

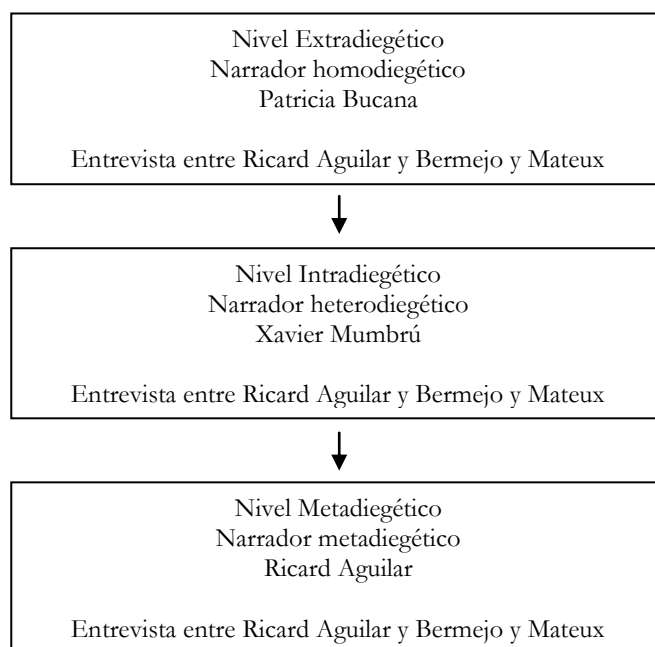


En el caso de *La soledad de Patricia* los niveles intradieгéticos se abren más o menos de forma parecida que en el texto de Jiménez Barca.

La soledad de Patricia



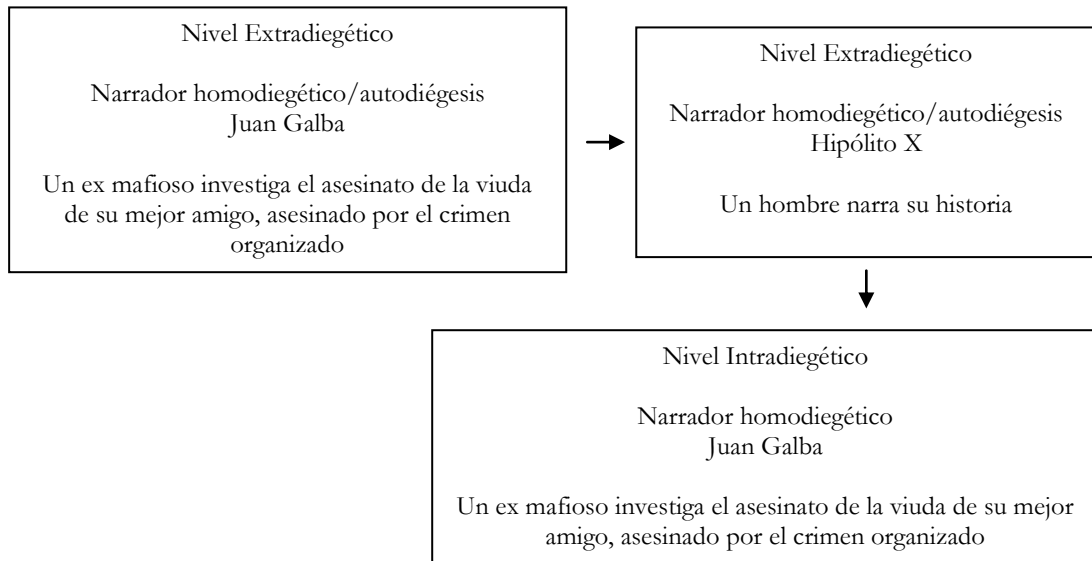
De igual modo, hay que señalar que *La soledad de Patricia* abre otro interesante nivel cuando Mumbrú le cuenta a Patricia la visita de los dos militares –Bermejo y Mateux– a su jefe, el comisario Ricard Aguilar.



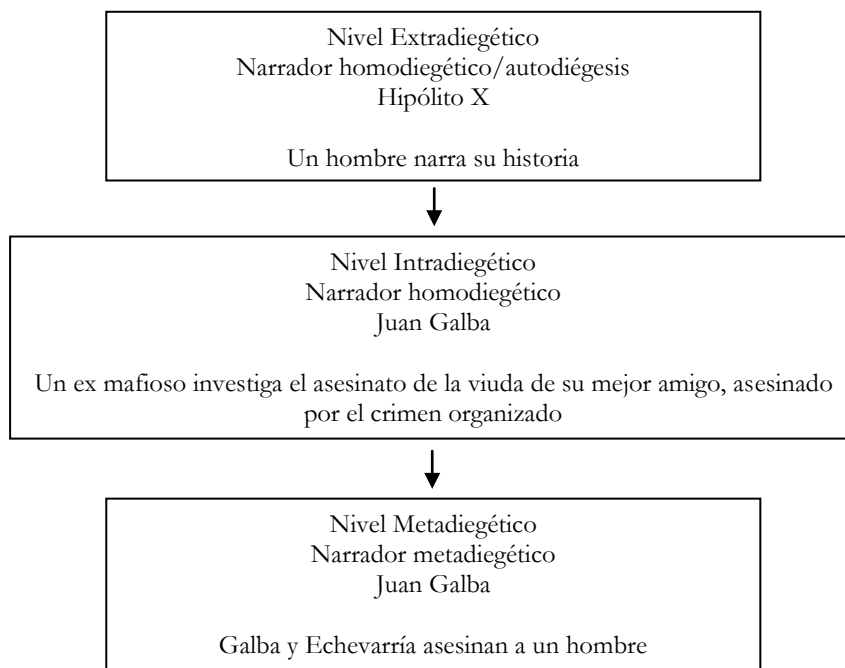
En lo que respecta a la novela de Lorenzo Silva esta posee una variedad interesante de niveles narrativos, sin menospreciar a los anteriores textos, que se da de un modo sorprendente. El inicio del texto plantea una historia con un narrador homodiegético –una autodiégesis– llamado Juan Galba con un nivel narrativo extradiegético, pero, al igual que *La pesquisa* de Juan José Saer, *Noviembre sin violetas* nos sorprende al final señalando al lector que no se encuentra en un nivel extradiegético, sino en uno intradiegético⁵:

Asumí la identidad de uno de los DNI falsos que me quedaban y desde entonces he de arrastrar el nombre de Hipólito y un apellido impronunciable. Tuve una mujer portuguesa, pero ya hace treinta años que llegué y cinco que ella está enterrada en el pequeño cementerio blanco que hay junto a la curva del río. He recordado minuciosamente lo que ocurrió porque dentro de no mucho tendré que morir. Tal vez no sea necesario, incluso he sostenido durante décadas que de nada servía difundir la verdad. Pero ahora que la vida se me acaba soy más débil y más sentimental (Silva, 1995: 328).

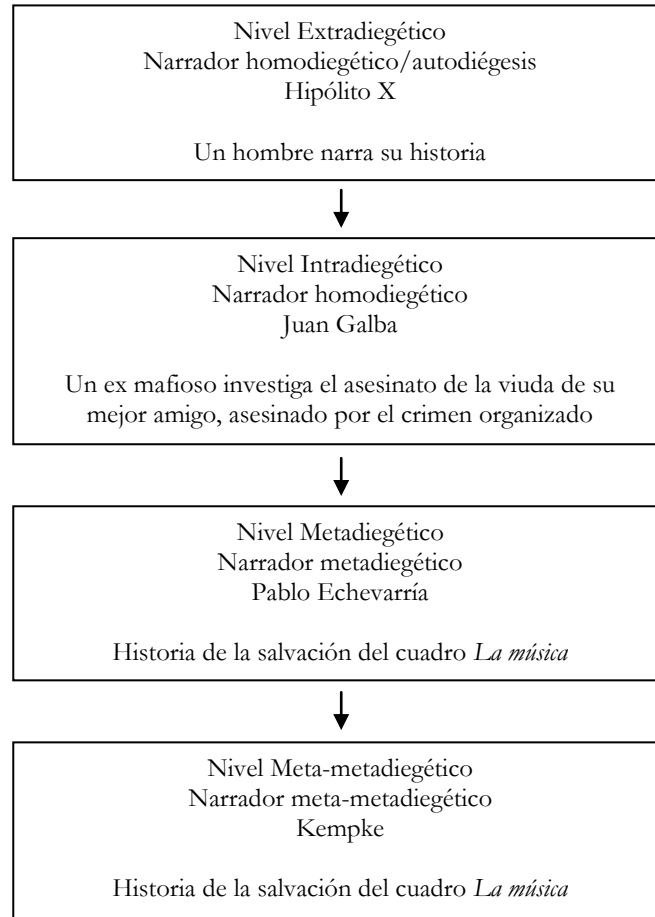
⁵ En el caso *La pesquisa*, Saer sorprende al lector con la irrupción sorprendente de Pichón Garay, el narrador de la historia.



Asimismo, *Noviembre sin violetas* recurre a una analépsis-sueño para abrir un nivel narrativo que nos permite conocer parte de la biografía de Juan Galba, de una de las actividades criminales que realizaba junto a Pablo Echevarría cuando eran jóvenes y socios dentro del crimen organizado.



Pero en donde se observará un complejo desarrollo de niveles será casi al final de la novela, cuando Galba resuelve el enigma que le plantea Echevarría:



Este juego de niveles narrativos que emplean Silva no es en balde. Gracias a él descubrimos cuál es verdaderamente la finalidad de Juan Galba: no es solo investigar la muerte de Claudia Artola, sino descubrir la carta final de Echevarría y encontrar el cuadro *La música*, de Klimt.

1.1.5. Tiempo y relato

Todo discurso literario implica sucesión, movimiento, pero en el caso de la novela este rasgo se superlativiza porque la novela va íntimamente ligada a la temporalidad, tanto que la administración del tiempo es el eje de la narrativa (Pouillon *op. cit.*: Pozuelos Yvancos, 1994: 260)⁶.

En su *Teoría de la literatura* (1928) Tomachesvki distingue entre trama y argumento, es decir el orden lógico-temporal de los hechos acontecidos y el orden artístico, tiempos distintos que son confirmados por Miecke Bal (2001: 45): “los acontecimientos ocurren

⁶ No fue posible encontrar *Tiempo y novela*.

durante un cierto tiempo y se suceden en un cierto orden” lo cual es cierto, el emisor/escritor puede ordenar los hechos como a él le plazca, variando el orden de cómo habrían sucedido. Por su parte, Ricœur (1983: 17) considera que narración y temporalidad se autorreclaman, toda vez que el tiempo se convierte en tiempo humano en la medida en que está articulado de forma narrativa, mientras que el relato adquiere significación en la medida en que dibuja los rasgos de la experiencia temporal. Como bien mencionan Prada Oropeza (1991: 227) y Pozuelo Yvancos (1994: 262) para Genette la relación del tiempo de la historia y el tiempo del discurso se mide desde tres distingos ejes-relaciones: el del orden temporal, el de duración y el de frecuencia.

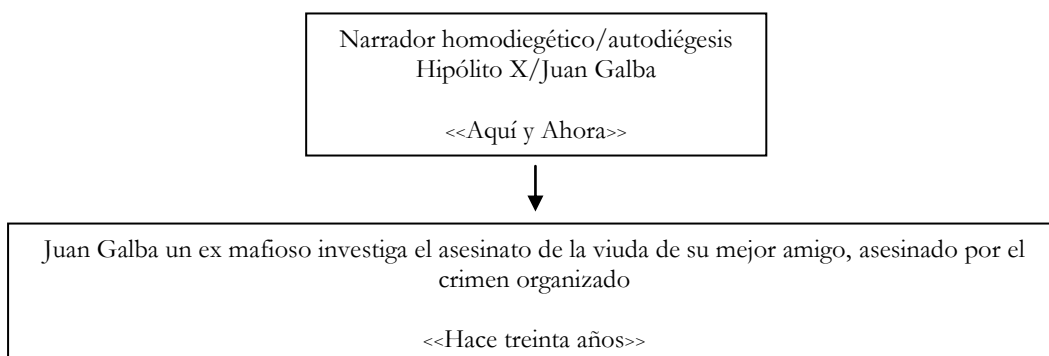
Estudiar el orden temporal de la narración es confrontar el orden de la disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo y el orden de sucesión de esos mismo acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en cuanto este se halle explícitamente indicado por la narración misma o se le puede inferir de tal o cual índice indirecto (Genette, 1989a: 91).

La primera constancia que se tiene en la relación del tiempo de la historia y tiempo del discurso es la aparición de anacronías, es decir, las diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato (*ibídem*: 91-92). No obstante, hay que recordar que la narración en general ofrece una anacronía de orden general, dado que la linealidad del lenguaje obliga a un orden sucesivo para hechos que quizá son simultáneos. (Pozuelo Yvancos, 1994: 262). Ahora bien, es necesario matizar: todo texto ficcional narrativo ofrece una gran cantidad de anacronías.

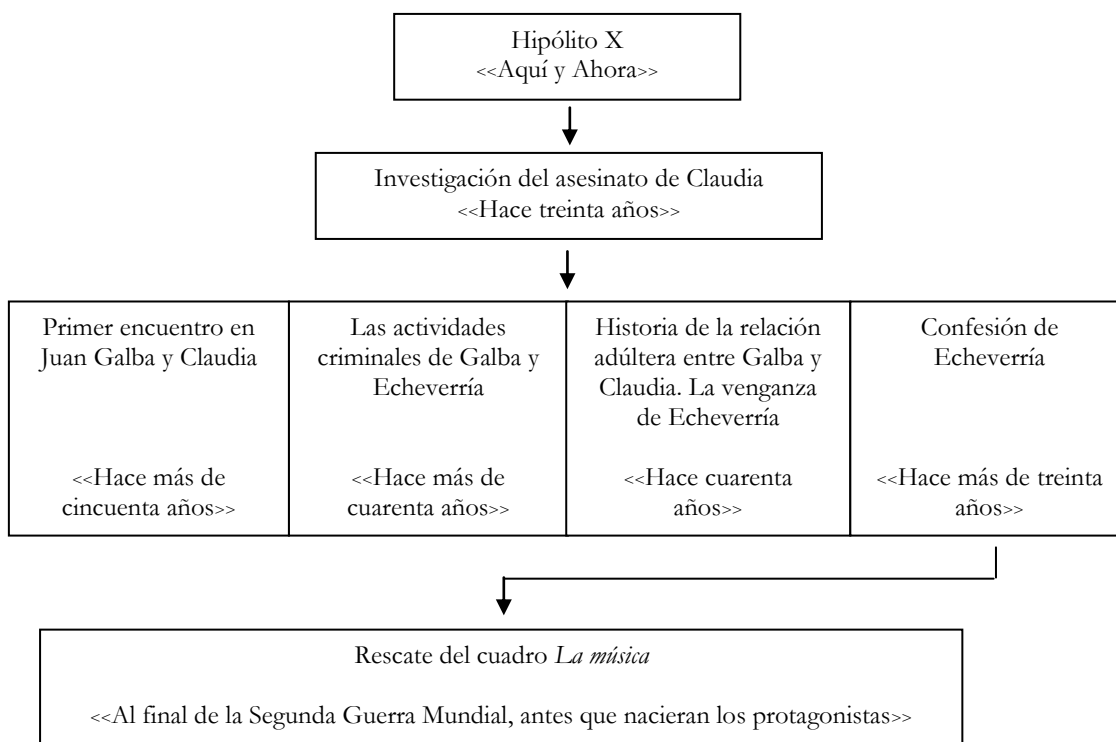
Genette (1989a: 95) distingue dos grandes tipos de anacronías. La primera es la analepsis, una anacronía hacia el pasado, en el que hay una primera narración en la que se inserta una segunda narración que es temporalmente anterior al presente de la original. La segunda es la prolepsis, una anacronía hacia el futuro. Veamos cómo funcionan las anacronías en nuestros textos.

Dentro de *El complot mongol* las anacronías que se observan se relacionan más con las evocaciones del pasado que hace Filiberto García, en donde se observa parte de su biografía –su niñez y adolescencia en su pueblo Yurécuaro, sus andanzas en la revolución mexicana, las misiones que ha cumplido–. De igual modo, se presentan en evocaciones del

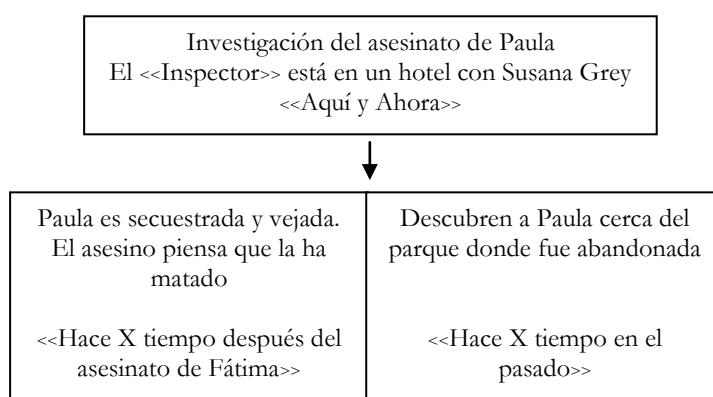
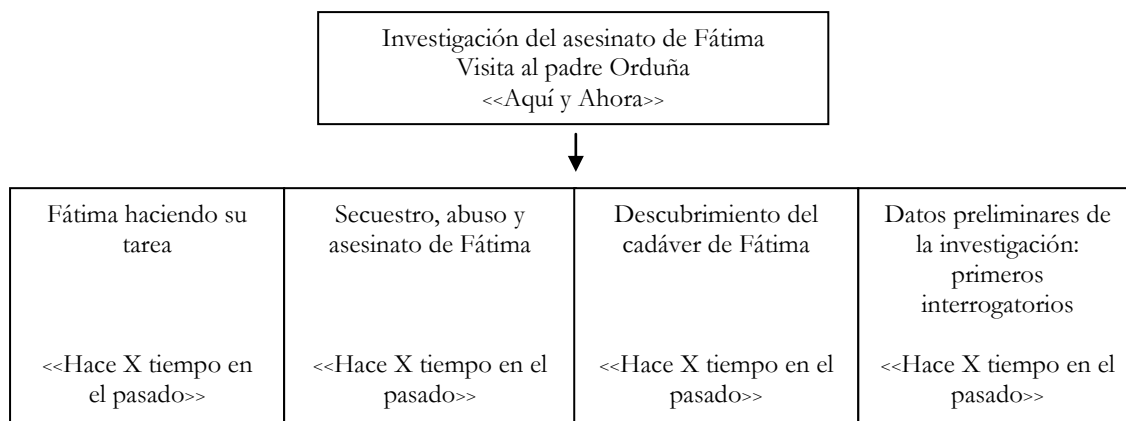
pasado que hacen otros personajes como Martita, Laski o Graves, pero no existen analepsis como tal. No sucede lo mismo con *Noviembre sin violetas*.



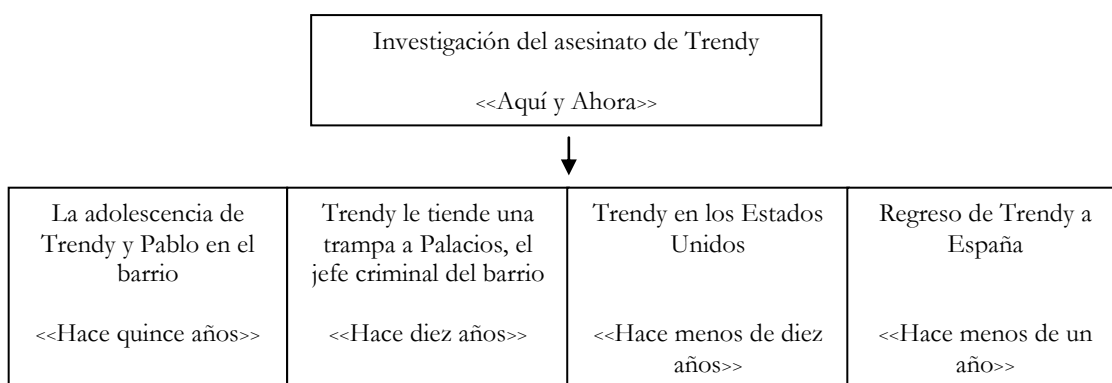
Dentro de lo que es la analepsis principal, la historia de la investigación, se abren nuevas analepsis, las denominadas internas:



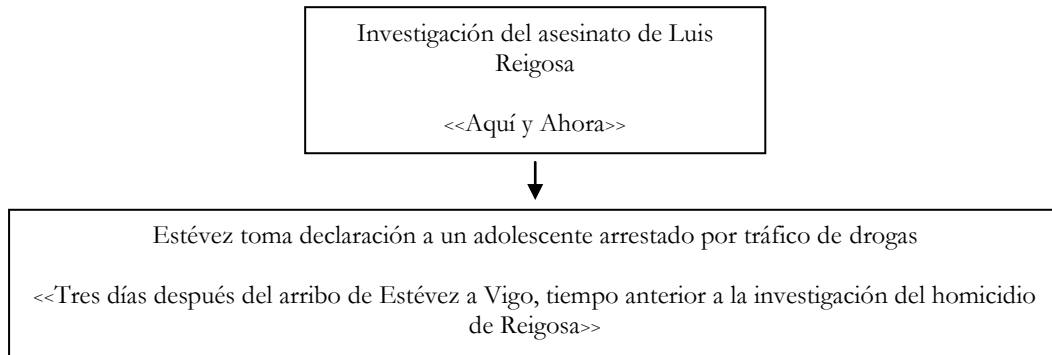
En el caso de *Plenilunio* observamos también anacronías del tipo analepsis, ya que la novela de Antonio Muñoz Molina no comienza con el secuestro, abuso y asesinato de la niña Fátima, sino con la investigación ya avanzada:



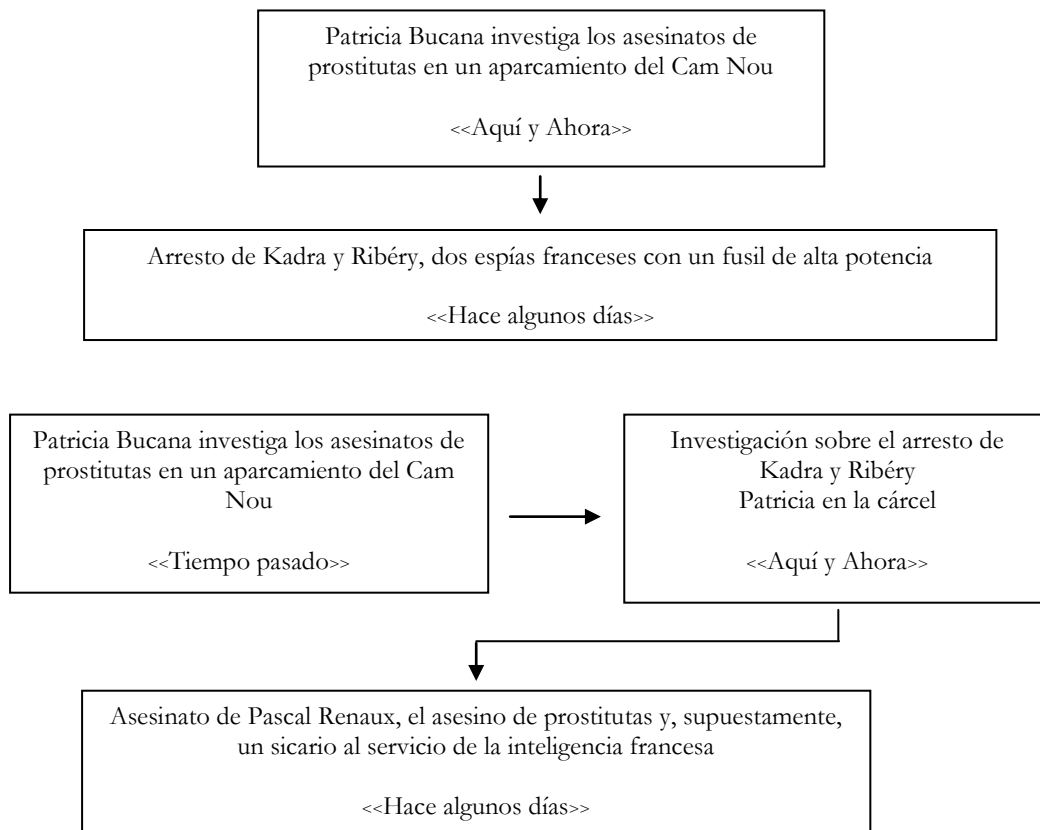
Deudas pendientes posee también anacronías del tipo analepsis, las cuales se nos presentan como niveles narrativos, pero con ciertos detalles a matizar. Primero, la novela de Antonio Jiménez Barca parte con el siguiente inicio: El trabajo en la gestoría de Pablo Esteban Sánchez. A partir de la muerte de Trendy se desatan dos eventos importantes: la investigación del homicidio de Trendy y la persecución a la que se ve sujeto Pablo Esteban Sánchez.



En cuanto a *Ojos de agua* esta presenta una analepsis apreciable, aunque posee varias anacronías más. Una vez que Luis Reigosa ha muerto y el inspector Leo Caldas recibe el encargo de investigar el asesinato, apreciamos un pasaje en la vida de Rafael Estévez, el asistente de Caldas, cuando apenas ha llegado a Vigo, desde su natal Zaragoza.



El baile ha terminado no presenta ninguna analepsis como se aprecia en las anteriores novelas. Ibáñez construye la historia de una manera lineal: cualquier información sobre el pasado es aportada por los personajes sin necesidad de recurrir a ninguna analepsis. Mientras tanto, *La soledad de Patricia* si recurre a varias analepsis.



Obviamente este tipo de anacronías, las analepsis y prolepsis, poseen una gran variedad de ramificaciones. Genette (1989a: 89-137) nos habla de internas, externas, mixtas, homodiegéticas, heterodiegéticas, completivas, repetitivas, etc., sin olvidar la amplitud –la duración que tiene la historia que se cubre en la anacronía– y el alcance –la distancia temporal que separa el tiempo incluido en la anacronía respecto al tiempo presente–.

El segundo eje en la relación del tiempo de la historia y del discurso es el de la duración temporal. Para Prada Oropeza (1991: 233) en la duración “se puede establecer un *grado cero* en la narración, si se concibe hipotéticamente una sincronía perfecta entre el tiempo de la historia (diegésis) y el tiempo de la narración en su desarrollo”. Sin embargo, Genette (1989a: 144) advierte que no existe una igualdad en torno a estos dos tiempo, sino más bien una <<especie de igualdad>>.

En una escena dialogada no se le informa al receptor/lector acerca de la rapidez con que las palabras son pronunciadas, ni de los tiempos de la conversación. Existe solamente una igualdad convencional, pero real. El grado cero o isocronía de duración sería un relato cuya velocidad fuese igual al de la historia, lo cual prácticamente no existe. Ello da pie a una serie de variaciones o anisocronías (Pozuelo Yvancos, 1994: 263).

El sumario es una anisocronía que se origina cuando en una serie de frases se consensan o resumen meses o incluso años de la historia que no llegan a relatarse:

Novela	Sumario
<i>El complot mongol</i>	“Hará unos días años. Y luego las monjitas [...]” (Bernal, 1994: 39)
<i>Noviembre sin violetas</i>	“Lo siguiente que supe de Claudia, diez días después [...]” (Silva, 2006: 25)
<i>Plenilunio</i>	“Llevaba varios meses en la ciudad, desde principios del verano [...]” (Muñoz Molina, 2004: 72)
<i>Deudas pendientes</i>	“Llevábamos cinco años justo cuando Julia me confesó [...]” (Jiménez Barca, 2006: 19)
<i>Ojos de agua</i>	“Rafael Estévez había recalado en Galicia pocos meses atrás [...]” (Villar, 2007: 16)
<i>El baile ha terminado</i>	“Permanecemos tres cuartos de hora en la cafetería [...]” (Ibáñez, 2009: 38)

<i>La soledad de Patricia</i>	“Una hora más tarde, Eva se presentó en la habitación [...]” (Quílez, 2010: 40)
-------------------------------	---

La escena es lo opuesto al sumario, dado que representa el intento de ofrecerle al lector el transcurso de la realidad ficcional tal y como se produjo.

Novela	Sumario
<i>El complot mongol</i>	“Marta abrió la puerta de la recámara. – ¿Filiberto? – – Sí, Martita [...]” (Bernal, 1994: 55)
<i>Noviembre sin violetas</i>	“Claudia meneó la cabeza – Nunca se llega a ser tan pequeño o tan grande como para eso [...]” (Silva, 2006: 52)
<i>Plenilunio</i>	“La gente decía que había cambiado la sotana por el mono azul. – ¿Alguna vez lo trajeron ustedes aquí? – – Más de una – en la cara del subinspector [...]” (Muñoz Molina, 2004: 74)
<i>Deudas pendientes</i>	“Quise devolvérselo – Quédeselo. Le ha caído bien al niño. Y en casa tenemos muchos más [...]” (Jiménez Barca, 2006: 27)
<i>Ojos de agua</i>	“Estévez detuvo el vehículo a la entrada de éste. – ¿Hay que cruzar el puente, inspector? – preguntó [...]” (Villar, 2007: 22)
<i>El baile ha terminado</i>	“Salimos de la garita. – ¿Ederne? ¿Golondrina? [...]” (Ibáñez, 2009: 26)
<i>La soledad de Patricia</i>	“Andreu se difuminó entre el ir y venir de viajeros que entraban y salían de los andenes de la estación. – Bueno, ¿de qué se trata? [...]” (Quílez, 2010: 13)

Por lo que se refiere a la elipsis, como un segmento nulo de la narración que corresponde a una duración cualquier de la historia, como vemos en *El complot mongol*: “Eso fue en tiempos de mi General Obregón y tenía yo veinte años. Y ora tengo sesenta [...]” (Bernal, 1994:-10-11)

Respecto a la frecuencia esta es la modalidad temporal de la narración referida a las relaciones de frecuencia de hechos en la historia y frecuencia de enunciados narrativos de dichos hechos (Pozuelo Yvancos, 1994: 264). Son cuatro las distintas variables: narración singulativa, anafórica, repetitiva y la silepsis.

La singulativa es el relato que cuenta una sola vez lo que ha sucedido una sola vez. Indudablemente es el tiempo más frecuente en la narración. Mientras tanto, la anafórica cuanta <<n>> veces lo que sucedió <<n>> ocasiones. En cuanto a la repetitiva esta cuenta <<n>> veces lo que ocurrió una vez. Este rasgo se puede observar en ciertos textos policíacos donde se ofrecen diversos puntos de vista sobre un crimen. *Plenilunio* presenta esta característica, ya que nos ofrece en dos ocasiones el secuestro e intento de homicidio de Paula, aunque *Ojos de agua* no lo hace. Por su parte, la iterativa cuenta una sola vez lo que pasó <<n>> ocasiones.

Ahora bien, ¿qué sucede con la interdiscursividad? ¿Acaso no es importante para este estudio? ¿No daría respuesta a ciertos enigmas que se presentan respecto al discurso, al problema del límite de lo <<sensacional de *suspense*>> y a las fluctuaciones tipológicas?

La interdiscursividad, puesta de moda gracias a Cesare Segre y su investigación *Principios de análisis del texto* (1985), abarca un sistema de múltiples referencias bastante heterogéneas: cinematográficas, literarias, pictóricas, arquitectónicas, fotográficas, musicales, etc. Un complejo entramado discursivo en torno al cual está construida la literatura y que, por ende, se relaciona con nuestra propia investigación como se puede comprobar a partir de una interdiscursividad bastante evidente: la del <<realismo *noir* norteamericano>> con el *film noir* estadounidense.

La falta de espacio impide estudiar con mayor detalle y precisión las relaciones interdiscursivas. Es momento de analizar los componentes textuales en lo <<sensacional de *suspense*>> y en nuestro objeto de estudio⁷.

Hemos observado un proceso global del discurso y cómo se inserta en las novelas estudiadas y en general en la literatura. Pese a todo, es necesario observar que al estudio todavía le falta una segunda parte: reflexionar sobre los elementos tipológicos que conforman lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, así como las fluctuaciones que se dan entre ellos en las distintas narrativas que conforman la literatura <<sensacional de *suspense*>>.

⁷ Hay que aclarar que en nuestra tesis de licenciatura *Entre las luces del neorealismo italiano y las sombras del cine negro norteamericano* (2000), Universidad de las Américas-Puebla, Puebla, México, analizamos con detalle las relaciones interdiscursivas entre el <<realismo *noir* norteamericano>> literario y el *film noir*.

1.2. Elementos tipológicos del <<sensacional de *suspense*>>

La narrativa criminal artículo elementos como los personajes <<criminal>> y <<víctima>>, la ambientación, la atmósfera, el método criminal⁸, la escena del crimen y, sobre todo, el crimen en sí⁹, la realización del delito. Si bien no los creó, sí los estableció y desarrolló como propios. Cuando nace lo policíaco es evidente que requiere de dichos elementos para ir desarrollándose, para poner en marcha y desarrollar sus propios prototipos, como el investigador, la investigación, el método de investigación, etc. Para Vázquez de Parga (1986: 46) esto significa que:

No puede en puridad hablarse de una novela policíaca inglesa, cuando el crimen, la intriga criminal, constituye una parte de la misma y no la más interesante. No obstante, sí podemos afirmar que Dickens creó al primer investigador profesional, en importancia, hecho a la imagen del inspector Field de la Scotland Yard.

Hay que recalcar que a partir de la etapa moderna, con el <<realismo *noir* norteamericano>> y el polar francés y, sobre todo, en el período postmoderno, con la <<narrativa policíaca metafísica>>, como la de Paul Auster, se le permitirá a lo policíaco prescindir del crimen y del criminal.

En el caso del espionaje y el *thriller* existen también ciertas tipologías que se tienden a confundir. En la primera, dentro de la etapa clásica de formación del espionaje, la figura del espía como protagonista es inequívoca, junto a la aparición de otros espías. Con la llegada del realismo, de la mano de autores como Graham Greene y Eric Ambler, entre otros, el individuo ajeno a los servicios de inteligencia bien puede formar parte de una intriga de espionaje. Una situación parecida vive el *thriller*, que posee una sensible diferencia entre su etapa clásica, ligada con lo fantástico y el terror, y con una más moderna, que se combina con otros géneros produciendo híbridos literarios.

Ese intercambio y mezcla de elementos entre ambos géneros se explica bien mediante dos conceptos de Lotman: la semiosfera y la explosión cultural.

Hay que recordar que para este investigador de la escuela de Tartu, la cultura, como un conjunto complejo, está formada por estratos que se desarrollan a diversa velocidad, de

⁸ Se refiere a la forma por la cual el criminal elegirá sus objetivos, ya sean humanos o materiales, es decir, dinero, joyas, etc.

⁹ Puede darse el caso que un texto criminal no posea el crimen, como sucede, de hecho, en *Ensayo de un crimen* (1943-1944) de Rodolfo Usigli.

modo que cualquier corte sincrónico muestra la simultánea presencia de varios estados. Las explosiones –ese momento de imprevisibilidad en el que existe un conjunto de posibilidades de las cuales una se realiza– en algunos estratos pueden unirse a un desarrollo gradual. Tanto los procesos explosivos como los graduales asumen importantes funciones en una estructura en funcionamiento sincrónico: aseguran la innovación y le dan continuidad (Lotman, 1999: 26, 27). Pero ¿cómo relacionamos este en lo que se refiere al problema del límite en <<sensacional de *suspense*>> y en sus fluctuaciones tipológicas? ¿Cómo se explica la confusión que reina en la frontera genérica entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*?

Para Lotman (*ibidem*: 28) “el momento de la explosión es también el lugar de brusco aumento de la informatividad de todo el sistema. La curva de desarrollo salta aquí a una vía completamente nueva, imprevisible y más compleja”. Podríamos decir que la explosión representa para lo criminal y lo policíaco “el inicio de una nueva fase” (*ibidem*: 32). Este es un momento crucial para ambas narrativas, dado que, siguiendo las prerrogativas de la explosión cultural lotmaniana, los elementos de los dos géneros se retraen al momento anterior a la explosión. Se genera una conciencia de participación de acción, con lo que se da una transformación.

Es más que evidente que en el desarrollo de lo <<sensacional de *suspense*>>, en las narrativas que lo componen, hay un momento de génesis, pero también de un paso bastante <<violento>> en su desarrollo: el <<realismo *noir* norteamericano>> y el polar francés, a los cuales les seguirán otros momentos igual de violentos, tales como el <<neopolar>>, la <<narrativa serial criminal>>, el <<policíaco metafísico>> o la <<nueva narrativa psicológica crimino-policíaca>>. La unión de cuestiones internas y externas genera una explosión que significa un verdadero desarrollo. En dichos momentos históricos dentro de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* se provoca, en palabras de Lotman (*ibidem*: 29) “una cadena de acontecimientos predecibles”.

Al final de cuentas, lo que queda después de la explosión es una frontera genérica bastante porosa y, en ocasiones, imperceptible, que hace que muchos textos tengan que ser analizados con cuidado, pero que incluso ya analizados, sean difíciles de clasificar, dada la fuerte densidad intertextual, y también la interdiscursiva. La evolución también posee sus pequeños contratiempos clasificatorios.

Ya superada por la teoría la cuestión de influencias genéricas, hay que señalar que el primer elemento esencial de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* es el más evidente: la narración, pero ficticia, que excluye la ficción no narrativa y la narración no ficticia, como lo serían *Las memorias* (1828) de Vidocq, archivos judiciales, crónicas forenses o recopilaciones de casos auténticos, como son *Las Causas Célebres* (1734-1763) o los *Anales dramáticos del crimen* (1859), las llamadas <<Causas Célebres españolas>>, recopiladas por José Vicente y Caravantes, documentos que pueden apoyar y fundamentar relatos criminales o policíacos, pero que no pertenecen a ninguno de los dos géneros al transcribir historias no ficticias, aunque sí narrativas¹⁰.

Esto se debe a que cuando las obras se refieren a hechos que han ocurrido en la realidad estos, si no van tejidos con los suficientes elementos de ficción como para quitar lo que puedan tener de cotidiano y normal, no son literarios y, por tanto, carecen de un elemento de emoción. Y es que en muchas ocasiones la realidad del crimen y de lo policíaco no tiene el halo de misterio y a veces de fantasía que constituye, precisamente, uno de sus principales atractivos. El hecho es que existen relatos que se encuentran en la frontera del género; novelas basadas en hecho reales o sucesos novelados. Su inclusión o no en el campo de lo criminal o lo policíaco no dependerá solamente del grado de fantasía que el autor haya desarrollado en torno al hecho (Vázquez de Parga, 1986: 9).

Lo siguiente es apreciar los elementos tipológicos que conforman lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, pero no hay que olvidar que habrá un trasvase de dichos elementos. ¿Cómo es esto? Muy simple. El crimen será extrapolable a lo criminal, a lo policíaco, al espionaje y al *thriller*, pero tendrá características y significados distintos en cada una de ellos.

1.2.1. Los personajes en la narrativa <<sensacional de *suspense*>>

A pesar de que tanto lo criminal como lo policíaco poseen personajes en común como el criminal, el investigador y la víctima, estos tienen diferencias en uno y otro canon genérico lo cual es ignorado, acrecentando la confusión genérica. Por ello es necesario especificar dichas diferencias.

¹⁰ Aunque se ha señalado con anterioridad la importancia de *Las Causas Célebres* en el nacimiento del género criminal, y como influencia del policíaco, es necesario recalcar que no pueden ser consideradas como textos criminales o policíacos ficcionales ya que carecen, no de la narratividad, sino más bien del carácter ficcional narrativo, al que se refiere Genette a lo largo de *Ficción y dicción* (1993), ajustándose más bien a un mundo factual.

1.2.1.1. El criminal

En muchas ocasiones se considera que textos que tienen como protagonistas principales a malhechores como Rocambole o Lupin, entre otros, pertenecen a lo policíaco lo cual es falso. En lo criminal, el delincuente es el protagonista, mientras que en lo policíaco actúa como antagonista del investigador, convirtiéndose en su contrapeso, alguien que tiene un papel secundario. A esto hay que agregarle otro hecho importante: dentro de la narrativa criminal se puede encontrar una gran variedad de delincuentes que en cada etapa van cambiando.

Asimismo hay que recordar un detalle sumamente importante: dentro de lo criminal se narran hechos criminales no la investigación del crimen, que puede no haber, por lo que el protagonista es el criminal, nunca el investigador, si es que lo hay.

Etapa criminal clásica

Atracadores, ladrones, proxenetas, estafadores, defraudadores, traficantes de cadáveres, de niños, de blancas, violadores y asesinos

La etapa de los héroes del folletín

Etapa criminal moderna

El gángster, el criminal profesional, el delincuente ex-presidiario, el ciudadano común, la mujer criminal y la *femme fatale*

La etapa de los delincuentes del <<realismo *noir* norteamericano>>

Etapa criminal postmoderna

El criminal profesional: ladrones, sicarios, contrabandistas. El ciudadano común convertido en criminal por razones emocionales, sentimentales o económicas. El asesino serial. Los enfermos mentales

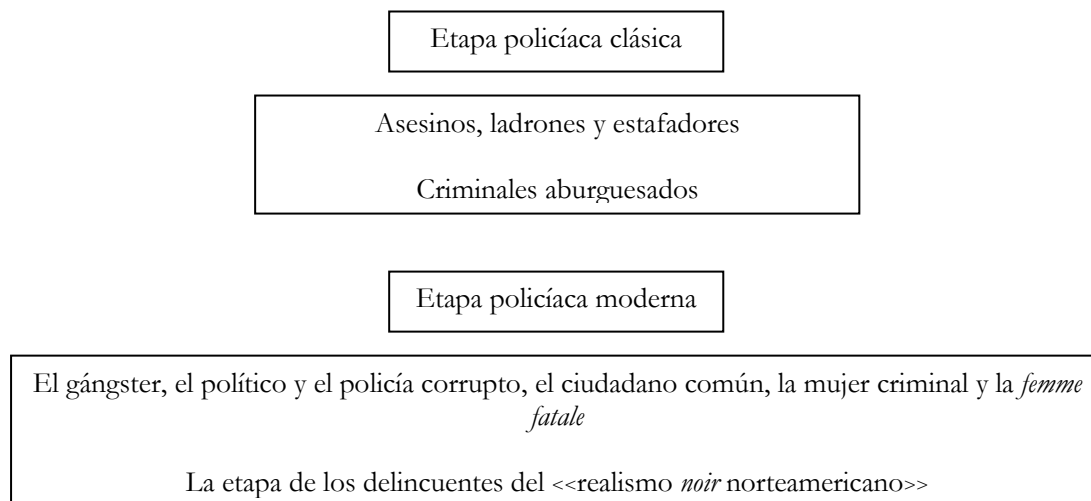
Los nuevos criminales

Los atentados terroristas del 11/S, 11/M y 7/J dan como resultado la aparición de un nuevo personaje criminal: el terrorista. El terrorismo, que ya estaba presente en la sociedad de mediados de siglo XX y que, incluso, en su variante religiosa fundamentalista

ya existe en los atentados suicidas que se cometen en países como Israel, termina por explotar en Occidente. La psicología criminal se mezcla con el complejo mundo religioso tal y como lo señala el norteamericano John Updike en *Terrorista* (2007). A este peligroso criminal se le agrega otro igual de temible: el narcotraficante. Heredero de los viejos gánsters el <<narco>> tendrá una razón última a sus actividades: el dinero. Esa ambición se mezclará con el trabajo social, el reto al Estado y la ambición de más poder y riqueza¹¹. Nuestro conjunto de criminales ha crecido bastante: a los originales, se le han ido sumado los asesinos seriales, los narcotraficantes y los terroristas. Con todo, el que más sobresale es el de los asesino seriales, pero ¿por qué?

Fascinación y morbosidad son factores importantes para el lector, algo que Tom Wolf, en su brillante prólogo a tres novelas de James M. Cain, reduce a una simple palabra: simpatía. El lector sentirá mórbida simpatía hacia el asco y el horror del crimen, y de manera particular hacia el sangriento.

En la narrativa policíaca, el delincuente posee una configuración distinta que en lo criminal. Su papel es importante, dado que sin él no existe el crimen y, por ende, el relato policíaco puede entrar en terrenos metafísicos, pero ahora él es el antagonista del investigador, no el protagonista.



¹¹ En muchas ocasiones los narcotraficantes invertirán parte de sus ganancias en sus lugares de origen, ya sea introduciendo agua, energía eléctrica, transporte o seguridad, mejorando la calidad de vida de sus conciudadanos, llevando a cabo actividades que el Estado debería hacer, pero que por varias razones no realiza.

Etapa policíaca postmoderna

El gángster, el político y el policía corrupto, los delincuentes profesionales –ladrones de bancos, mansiones, etc.–, secuestradores, el ciudadano común, la mujer criminal y la *femme fatale*

Los asesinos seriales

Es interesante observar que los personajes-criminales en lo policíaco poseen características similares a las que tiene el mismo personaje en la narrativa criminal. Incluso malhechores como los terroristas o los narcotraficantes se incorporan a textos policíacos como la <<trilogía de Argel>> del argelino, afincado en Francia, Yasmina Khadra, en donde el inspector Llob afronta el desafío de los terroristas argelinos, o ante la perspectiva de enfrentarse a los poderosos <<narcos>> que tiene el agente Mendieta en *Balas de Plata* (2008) de Elmer Mendoza¹². Mientras tanto ¿qué sucede en el espionaje y el *thriller*?

El criminal dentro del género de espías posee una configuración totalmente diferente a la que se presente en lo criminal y en lo policíaco. Su papel no se relaciona con delitos como el robo de bancos o mansiones. Tampoco estamos ante gánsters o ciudadanos comunes, que por diversas causas, se convierten en delincuentes.

Etapa de espionaje clásica

Espías y gobiernos enemigos

Etapa de espionaje moderna

Espías enemigos, topos informativos, ex agentes de servicios de inteligencia civil y militar, convertidos en espías traidores

Etapa de espionaje postmoderna

Espías enemigos, topos informativos, ex agentes de servicios de inteligencia civil y militar, espías dobles, personas perteneciente a servicios de inteligencia

¹² Las tres novelas que conforman esta trilogía son *Moritu* (1997), *Doble blanco* (1998) y *El otoño de las quimeras* (1998). Asimismo, hay que recordar que las novelas de Khadra se acercan a lo policíaco, aunque es necesario un análisis más detallado para confirmar si son policíacas o se trata de híbridos.

Por su parte, el *thriller* encierra una gran complejidad tipológica y contextual que en muchas ocasiones provoca que se combine con otras literaturas y se funda con ellas. Es muy difícil definirlo por un tema, ya que su acercamiento se dará con la forma de aproximarse a él. Una de las características que poseerá el *thriller* serán precisamente, los criminales, una de las más difíciles de señalar, ya que se confunden con los de la narrativa criminal, policíaca y del espionaje.

Thriller clásico

Asesinos, ladrones y estafadores que se mueven en ambientes terroríficos provocando un miedo a lo sobrenatural

Thriller moderno

El gánster, el político y el policía corrupto, individuos con influencias y poder político

Thriller postmoderno

Gobernantes, políticos, científicos y presidentes de grandes corporaciones transnacionales, individuos con influencias y poder político
Los asesinos seriales no están exentos

Los criminales que aparecen en las novelas estudiadas son los siguientes:

El complot mongol

Complot A

Miembros de la operación para golpe de estado chino en Cuba

Xavier Liu, Wang, Roque Villegas, los chinos que trabajan en el café Cantón, ¿Liu?

Complot B

Miembros de la operación para golpe de estado en México

Rosendo del Valle, el general Miraflores, el «Sapo», Browning, Luciano Manrique

Noviembre sin violetas

Responsables de la muerte de Pablo Echevarría y Claudia Artola

Lucrecia Artola, Emilio Jáuregui, Oscar y el resto de hombres de Jáuregui

Plenilunio

Responsable de la muerte y asalto sexual de Fátima, del asalto sexual e intento de asesinato de Paula

El <<Criminal>>

Deudas pendientes

Miembros del complot contra Pablo Esteban Sánchez

Joaquín Petrell, Emilio Castro Arenas, Fonseca y Ribeiro

Asesino de Trendy

Raúl, ex pareja de Nora

Ojos de agua

Responsables de la muerte de Luis Reigosa

Mercedes Zuriaga e Isidro Freire

El baile ha terminado

Posible sospechosa de ser enlace de un terrorista

Rafaela Diermissen

Ex espía y terrorista

Linus Diermissen

La soledad de Patricia

Miembros de la operación secreta francesa Pascal Renaux, Ribéry y Kadra	Miembros del complot Patricia Bucana Juan Ignacio Gérboles, teniente coronel David Bermejo, general Valéry Mateux y Ricardo Guix
--	---

Los criminales que aparecen en *El complot mongol* pertenecen a dos grupos distintos. Por un lado, del Valle y Miraflores, parte de la élite gobernante, pretenden dar un golpe de estado en México para apropiarse del gobierno, con lo que observamos un acercamiento hacia el *thriller* y el espionaje. De igual modo, dentro de este mismo grupo, aunque como subordinados, observamos otra clase de criminales: los comunes, como Luciano Manrique y el «Sapo», y los ex agentes traidores como Browing. Por otro lado, Xavier Liu y su grupo de extremistas chinos que buscan colapsar al gobierno cubano pro-soviético para imponer uno más cercano a Pekín, y que se acercan también al *thriller* y al espionaje.

Por lo que respecta a *Noviembre sin violetas* observamos también varios tipos de criminales. En el primero se aprecia a gente como Oscar, que viola a Galba y, años después, asesina a Inés, escoltas-sicarios. En el segundo se aprecia a individuos como Emilio Jáuregui, jefe de una poderosa organización criminal que están muy por encima de delincuentes como Pablo Echevarría, jefe de una pequeña banda criminal. En un tercer grupo apreciamos a personas como Lucrecia Artola, una funcionaria de gobierno, que es corrompida por el contacto que mantiene con los criminales. En el caso de *Plenilunio* observamos a un criminal que se corresponde al grupo de asesinos seriales con problemas psiquiátricos que pueden desembocar en terribles crímenes.

¿Qué sucede con los criminales que aparecen en *Deudas pendientes*? Al igual que en *El complot mongol* y *Noviembre sin violetas* son de varios tipos. El primero sería el de los empresarios corruptos, las élites económicas que se aprovechan de vacíos legales para cometer delitos clasificados como «de cuello blanco» que se protegen detrás de abogados –Castro Arenas– especializados en la defensa de esta clase de crímenes. Otro grupo es el de los delincuentes comunes que, como Ribeiro y Fonseca, amenazan, roban y dan palizas a las personas señaladas por sus empleadores. Otro grupo es el de los ciudadanos comunes que, como Raúl, el ex novio de Nora, ante una situación adversa cometen crímenes, tales

como el robo, el fraude o el asesinato. Otros delincuentes que aparecen en la novela de Jiménez Barca son los del crimen organizado que trafica con droga –el caso de Palacios y su red de taxistas-camellos– o los drogadictos que roban para seguir con su adicción

Ojos de agua presenta un tipo de criminal parecido a uno de los grupos que hay en *Deudas pendientes*: el del ciudadano común. Mercedes Zuriaga es la esposa de un próspero médico y hombre de negocios en Vigo. Freire es un vendedor de químicos de buena posición económica y amante de ella. Mientras tanto, *El baile ha terminado* nos ubica ante criminales más cercanos al espionaje y al terrorismo: Linus Diermissen fue un espía de la extinta República Demócrata Alemana y, con la caída de los regímenes comunistas europeos, pierde su trabajo, con lo que su destreza está ahora pendiente del mejor postor: el terrorismo etarra. *La soledad de Patricia* pone sobre la palestra diversos tipos de criminales, como lo hacen las otras novelas. En un primer grupo observamos a los miembros del espionaje francés: Ribéry y Kadra. Junto a ellos aparece un individuo muy parecido a Diermissen: Pascal Renaux. Sin embargo, este belga al servicio de la inteligencia francesa posee otros rasgos que lo hacen ser un criminal *sui generis*: es un peligro asesino serial que mata prostitutas en Barcelona. Por otro lado, apreciamos a jueces como Juan Ignacio Gérboles y fiscales como Pablo Ridurejo que actúan como <<criminales legales>>, dando amparo a las fuerzas de inteligencia en su lucha contra las filtraciones informativas que aparecen en los periódicos.

Resumiendo. Aunque su desarrollo y evolución en la narrativa criminal, en la policíaca, en el espionaje y en el *thriller* es muy parecida, el personaje-criminal es distinto en cada uno de ellos: en el primero es el protagonista absoluto, en el segundo no lo es, ya que esa responsabilidad recae sobre el investigador. En la tercera su papel se ve supeditado a una serie de situaciones cercanas al espionaje y a crímenes de estado. En el *thriller* se entremezclará y confundirá con lo criminal y también con lo policíaco.

1.2.1.2. El investigador

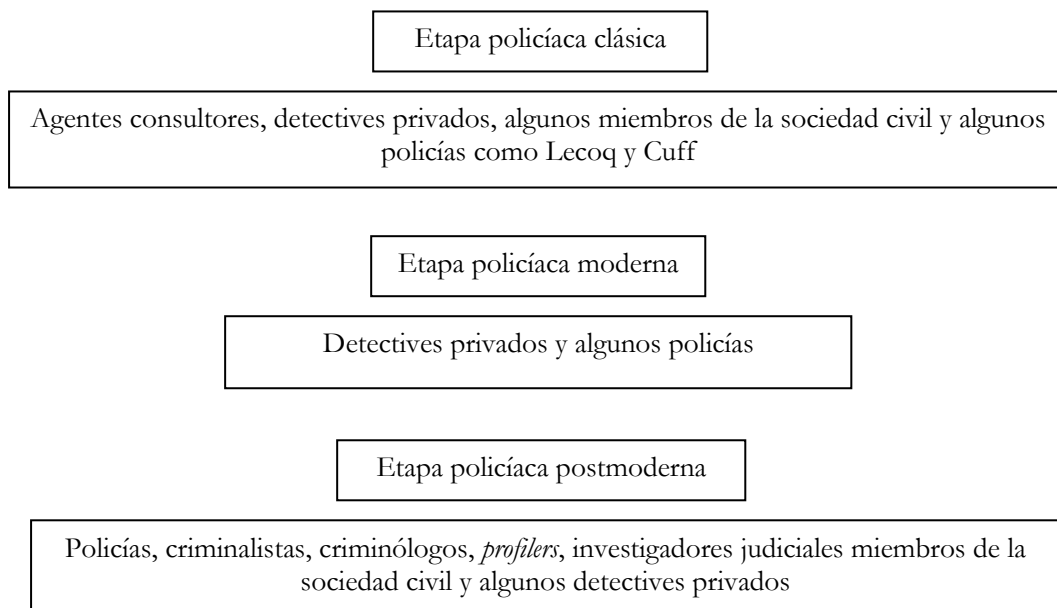
Dentro de la sociedad, ficcional en este caso, se ha desarrollado la figura de un personaje con una misión determinada y constante: tratar de descubrir la verdad, la cual ha de conocer, generalmente, al margen de la historia de la víctima, es decir, acudiendo a desentrañar un misterio en cuya construcción, generalmente, no ha participado. Protagoniza una persecución desvinculada de su vida privada, de su auténtica personalidad,

que solo asomará fragmentariamente en el texto, como un factor accesorio de la misma para agilizar y amenizar la trama, la cual podría seguir su curso sin alteración alguna con otro investigador de características personales distintas.

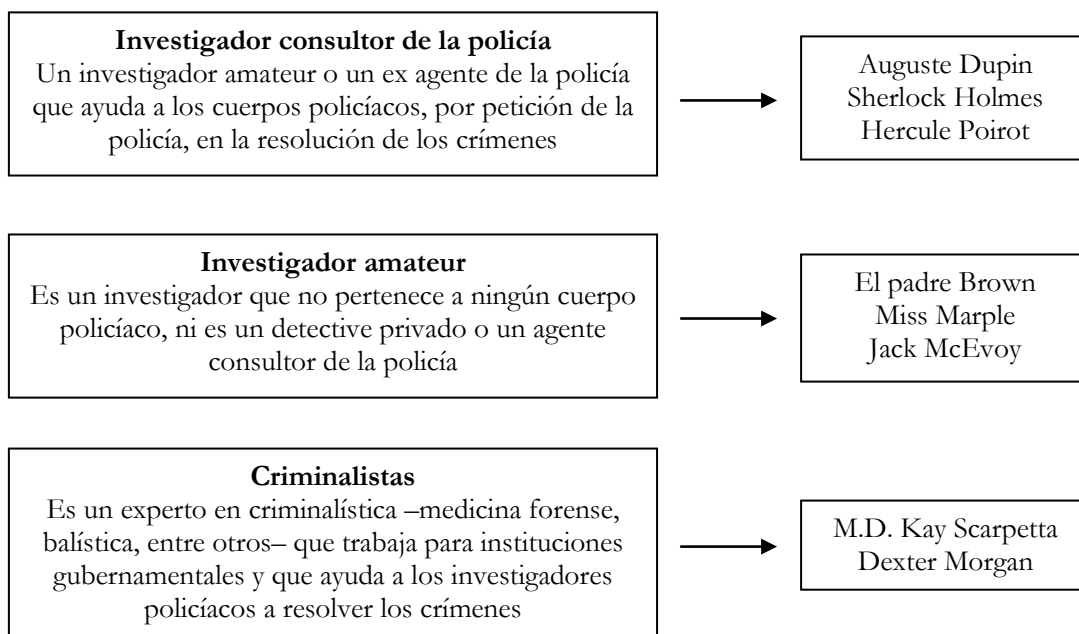
En este punto es necesaria hacer una obligada pausa para aclarar un detalle muy importante que, invariablemente, en muchas ocasiones se pasa por alto: el papel del investigador en el relato criminal o en el *thriller*. Después de realizar un <<trabajo arqueológico>> respecto al <<sensacional de *suspense*>>, concretamente a lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller*, y de un primer análisis pragmático-hermenéutico –y que se verá confirmado con el semántico– podemos establecer que en lo criminal el papel del investigador es totalmente distinto al del policíaco: será totalmente secundario y en muchas ocasiones ni aparecerá, pues el relato criminal no precisa de él por la simple razón de que, temáticamente, se centra, de manera exclusiva, en la planificación y posible ejecución de un delito y nada más. Los primeros investigadores policíacos que aparecen en el relato criminal son Vautrin en *Un asunto tenebroso* (1841) de Balzac, Jackal en *Los mohicanos de París* (1854-1855) de Alexandre Dumas, padre, Javert en *Los miserables* (1862) de Víctor Hugo o Porfiri Petrovich en *Crimen y castigo* (1866) de Fiodor Dostoviesky. Pese a todo, su importancia actancial será mínima: los protagonistas principales serán otros. Esta situación también se presenta en la etapa moderna, en el <<realismo *noir*>>, con el agente Keyes en *Pacto de sangre* (1945) y en la etapa postmoderna con el inspector Gálvez y el sargento Kirby en *Linda 67: historia de un crimen* (1996) de Fernando del Paso y el agente Imai en *Out* (1997) de Natsuo Kirino.

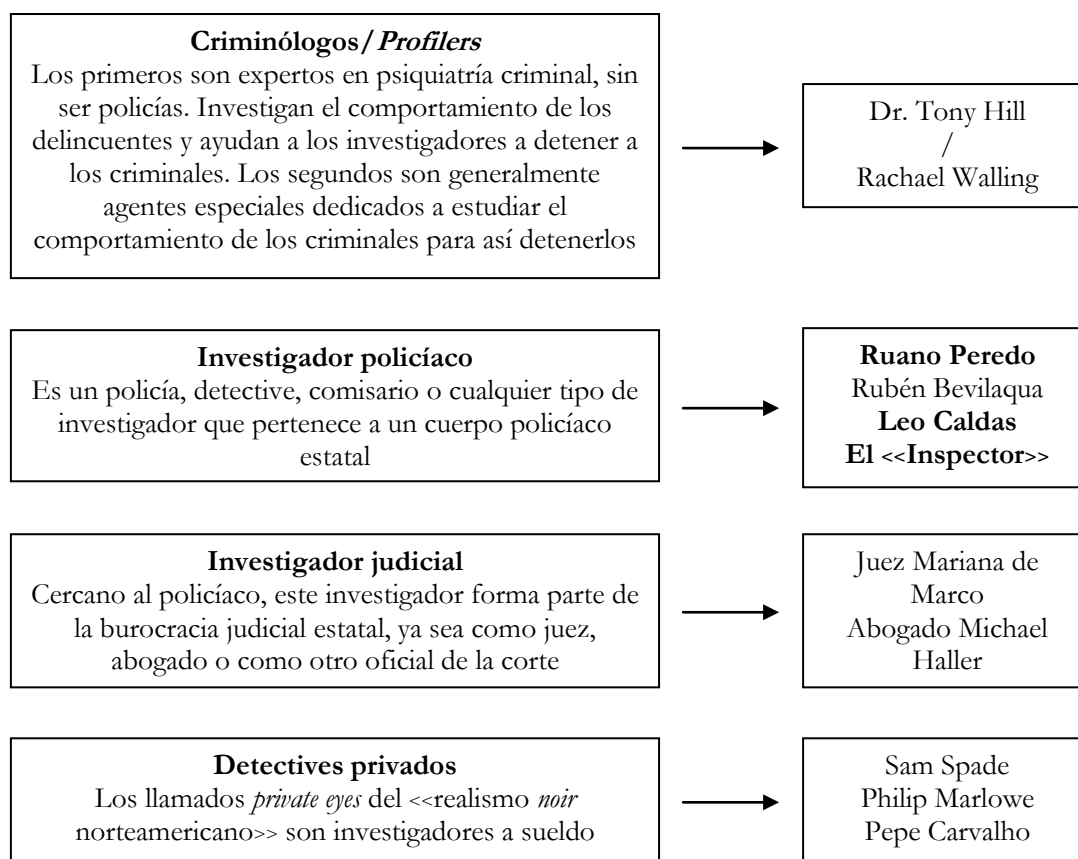
En resumen, la aparición de un investigador en la narrativa criminal no justifica que esta sea llamada policíaca, dado que el policía o el detective privado no posee la misma importancia actancial que el delincuente, el verdadero protagonista.

Al igual que el personaje-criminal, el investigador forma parte tanto de lo criminal como de lo policíaco y también es posible su presencia en el *thriller*, pero ¿es posible encontrarlo en el espionaje? Antes de nada observemos el proceso que sigue el investigador en tres diversas etapas.



Haciendo una relectura y revisión del canon policíaco, así como nuevas obras, se pueden observar distintos prototipos de investigador en donde podemos ubicar a varios de los protagonistas de nuestras novelas estudiadas.





Es lógico pensar que en la narrativa policíaca el investigador es el personaje central, dado que el texto, ante todo, debe narrar las acciones del investigador frente a un crimen cometido. La gran duda que asoma ahora es ¿dónde ubicar a Filiberto García –*El complot mongol*–, Juan Galba –*Noviembre sin violetas*–, Pablo Esteban Sánchez –*Deudas pendientes*– y Patricia Bucana –*La soledad de Patricia*–? ¿Acaso no se tratan de investigadores con la misión de investigar? Veamos cada caso.

Filiberto García no es un investigador común: es un veterano revolucionario convertido en sicario al servicio de una de las agencias de seguridad del estado mexicano¹³. Su labor, aunque catalogada dentro de los esquemas policíacos, nada tiene que ver con la investigación policíaca, sino con la eliminación de enemigos y opositores de la revolución

¹³ Rafael Bernal no especificó en su novela a que policía o agencia de seguridad del Estado pertenece Filiberto García. La única referencia sobre él la tenemos en la configuración del personaje que hace el mismo Bernal en las primeras páginas de su novela y que continúa a lo largo de la narración. Dada la configuración que ofrece Bernal sobre las actividades de García –asesinato de oponentes y/o enemigos del Estado mexicano– es posible establecer que pertenece a la Dirección Federal de Seguridad (1947-1985), el servicio de inteligencia mexicano, o a la Dirección de Investigaciones Políticas y Sociales (1967-1985), la policía política, los brazos policiales más temibles del aparato de seguridad mexicano que se transformaron, en 1989, en el Centro de Investigación de Seguridad Nacional (CISEN)

mexicana, institucionalizada ya como gobierno. Su papel se acerca más al de un agente represor cercano al *thriller* de espionaje, semejante al que propone Graham Greene en *A Gun for Sale* (1936), aunque Raven, el asesino en la novela de Greene, no trabaja para el gobierno, sino que es un asesino a sueldo.

En el caso de Juan Galba encontramos un ejercicio intertextual que lo acerca a Ned Beaumont en *La llave de cristal* (1931), de Dashiell Hammett, demostrando la ruptura de la frontera crimino-policíaca: un criminal realiza la investigación. No obstante, hay que constatar un hecho importante por el cual Galba, al igual que Beaumont, son investigadores que no pueden ser clasificados como policíacos. En primer lugar sus propias actividades: Galba es un ex-criminal, un antiguo miembro de la mafia en España. En segundo lugar, el propósito de la misma investigación: Galba recibe la misión por parte de Echevarría, su difunto ex-socio, de investigar a los responsables de la muerte de Claudia Artola, lo cual lo llevará al fin último, recuperar *La música* de Klimt.

Respecto al papel que juega Pablo Esteban Sánchez en *Deudas pendientes*, inevitablemente hay que aceptar que su labor no es la de investigar el asesinato de Trendy. Él es parte de la investigación que dirige el verdadero investigador: el inspector Antonio Roche. En cuanto a Patricia Bucana, es necesario matizar: la periodista no es una investigadora que pretende restablecer el orden social roto por una aserie de asesinatos. La joven periodista barcelonesa informa de la detención de Renaux, el asesino de prostitutas – arrestado por los Mossos d'Esquadra– y su labor en el caso de Ribéry y Kadra se centra en hipótesis sobre el papel que jugaron estos dos espías en el supuesto intento de asesinato de un hijo del dictador de Libia.

Un hecho innegable es que en la etapa postmoderna policíaca surgen varias dudas y confusiones en torno al investigador, sobre todo en casos puntuales como los de *Bleeding Hearts* (1994) de Ian Rankin o *El baile ha terminado* (2009) de Julián Ibáñez. La primera responde al ejercicio intertextual que rastreamos desde *La llave de cristal*, pasando por *A Gun For Sale* y llegando a la ya mencionada *Noviembre sin violetas*. En el caso de la novela de Ibáñez nos encontramos ante un miembro de la policía española –Ruano Peredo pertenece al Grupo de Localización de Fugitivos de la Policía Nacional Española–, pero tiene objetivos bastante atípicos para lo policíaco: no hay un delito que investigar, simplemente hay que seguir a un posible contacto de un terrorista. Una relación que encontramos con la

narrativa policíaca metafísica de Paul Auster o con la de Yasmina Khadra, todavía por investigar su complejidad que va de lo policíaco, pasando por el espionaje, el *thriller*, la denuncia social y el terrorismo.

Respecto al tema de la obra policíaca de Khadra y a la confusión que hay en el límite policíaco-de espionaje, hay que recordar que dicha confusión se debe a la estrecha relación entre la narrativa policíaca y de espionaje, ya que el personaje-espía se articula de manera parecida al personaje-investigador, aunque hay que recordar que mientras en el género de espionaje la intriga y el suspense son provocados por el riesgo en el que se encuentra o puede encontrarse un gobernante, nación, alianza o el mundo entero, en el policíaco se da en torno al misterio del crimen y su posible resolución.

Concluamos con el *thriller*. ¿Posee este investigadores? Por supuesto que sí, pero hay que aclarar que esta narrativa posee una complejidad que la hace ser distinta a sus predecesoras: el *thriller* o *suspense* no se define por un tema –un crimen o una investigación–, sino por un motivo. Un *thriller* debe provocar interés a través de la emoción, pero sin olvidar que dicho interés será en el plano cognoscitivo. Por tanto, el *suspense* influirá en lo policíaco dando como resultado híbridos intergenéricos como el *thriller* policíaco o de espionaje.

1.2.1.3. La víctima

La víctima juega un papel clave en lo criminal, en lo policíaco, en el *thriller* y también en el espionaje, donde aparece de un modo bastante distinto que en las tres anteriores narrativas.

En el primer caso es el punto de partida para el proceso <<criminal>>, un ser elegido para satisfacer una necesidad a nivel intratextual, la del propio delincuente, y extratextual, la del lector. Mantiene una extraña y perversa identificación con el criminal. En el segundo, es la piedra angular de la investigación, ya que a partir de ella, de su desaparición, comienza la trama policíaca. Sin embargo, en ambos casos su papel es muy claro: teñir de rojo la historia a partir de su propia desaparición. Joan Ramón Resina (1997: 66) acierta al definir a las víctimas como “personajes no realizados, de tramas encapsuladas en la tarea de ser pretexto y punto de partida para la detección”, pero que son sumamente valiosos, debido a que “introducen [en ambos relatos, criminal y policíaco] la

heterogeneidad en un mundo reducido a la homogeneidad de un punto de vista dominante” (*ibidem*: 70). Como bien apunta Pepe Carvalho (Vázquez Montalbán, 1982: 91) “unos nacen para hacer la historia y otros para padecerla”.

En la inmensa mayoría de los casos, la intervención de la víctima, tanto en la narrativa criminal como en la policíaca, es bastante reducida y se da, generalmente, al inicio de la historia, con lo cual se puede afirmar que no posee una gran evolución psicológica. Si hay alguna se da en torno a cómo morir, debido a que su suerte está íntimamente ligada con la psicología y el accionar del criminal. Por tanto, y como afirma Joan Ramón Resina (1997: 68), existe una extraña identificación entre verdugo y víctima. En lo criminal se da cuando “la muerte pone en evidencia la alienación [del delincuente] [...]”, en lo policíaco, aparece durante “la revelación de la faceta oculta tras un rostro súbitamente iluminado por la violencia” (*ibidem*: 68). No obstante, Manchette, con *Fatal* (1977), le da una importancia trascendental a la víctima otorgándole una gran intervención a lo largo de toda la historia, aunque su final será bastante violento. ¿Qué más plantea este desgraciado personaje? Básicamente el problema de la especificidad y la identidad.

Este juego invariable solo se da en el género policíaco, dado que en el criminal observamos cómo el delincuente se apodera de la identidad de la víctima, condenándola al exilio de la muerte, haciéndola desaparecer de la sociedad. La irrupción del investigador permite la oportunidad de que la víctima recobre su especificidad e identidad dentro de la sociedad. Deja de ser una estadística para convertirse en un ser que vive a través del investigador mismo. Pero ¿por qué tanta fascinación por este personaje?

La víctima se encharca en las apariencias. Seductora, juega con el sentido, intentando burlarlo, ya que lo invita, pero para metamorfosearse en el momento decisivo y ser ya otra cosa. Esta elusividad es la clave de la seducción y de la fascinación que provoca. La muerte es la cara oculta del deseo y ella el ser que lo acoge (Resina, 1997: 73).

Ahora bien, dentro de lo criminal y policíaco, el papel de la víctima ha cambiado radicalmente en sus etapas clásica y moderna. Si en lo clásico este personaje simplemente estaba sometido a la voluntad del criminal y a una investigación, ya en la etapa moderna la víctima comienza a revertir mayor importancia psicológica, pero también práctica: su papel ya no se reduce a los primeros párrafos de un relato. Pero el gran cambio en la víctima será

en el relato postmoderno. Dentro de la criminalidad postmoderna la víctima se puede encontrar ya con el asesino serial, por lo que se enfrentará a la bestialidad de otro personaje que la torturará infinitamente. Ella es simplemente un objeto de búsqueda anhelado con el cual se puede intentar apaciguar los errores del pasado o que puede ayudar a solucionar, desde el punto de vista del propio asesino, un problema que lo aqueja o cumplir un deseo. En lo policíaco, el papel de la víctima es diferente: ser testigo. Muchos se preguntarán ¿cómo puede ser testigo un muerto? La respuesta es muy sencilla.

El investigador, generalmente el policíaco, cuenta con la ciencia como ayuda idónea en la búsqueda del criminal, pues ella tiene la capacidad de <<interrogar>> a la víctima por medio de una autopsia. El cuerpo del asesinado tiene claves para decir cómo murió, porque él recuerda todos los hechos que le sucedieron; en este caso, el homicidio. El forense será el encargado de realizar dicho <<interrogatorio>> al cadáver, buscando algún dato que ayude a la identificación del asesino.

En el *thriller* es donde, finalmente, vemos una marcada diferencia en la configuración de este personaje: la víctima ya no estará sujeta exclusivamente a la voluntad del delincuente y tampoco será el factor clave para la investigación. La amplia obra de Cornwell Woolrich –precedida de la obra de Poe y de buena parte del terror gótico– nos enseña al personaje-víctima que se enfrenta a la voluntad de personajes con gran poder político o económico. Su papel, ahora es protagonista, no secundario.

Respecto a la narrativa de espionaje, la víctima posee un papel distinto al de lo criminal, lo policíaco y el *thriller*: para empezar debemos ubicarla ¿quién es la víctima en una intriga de espionaje en el que dos países se ven involucrados? Como ya habíamos señalado la víctima tiene una configuración totalmente distinta. Sí pensamos en la narrativa de espionaje clásica descubriremos que la seguridad nacional de un país puede ser víctima del espionaje enemigo como apreciamos en la obra de Le Queux. Es obvio que si nos concentramos en relatos de espionaje de corte clásico invariablemente los más afectados sean los gobiernos y las naciones, pero gracias a la obra de Graham Greene y Eric Ambler el papel de la víctima pasa de terrenos institucionales a los del individuo. Sin embargo, se abre la posibilidad de los primeros híbridos entre el *thriller* y el espionaje: la víctima ya no es una institución, como el gobierno, o un país, ahora puede ser un individuo común y corriente que, por un cúmulo de circunstancias, se encuentra en una intriga de espionaje.

El papel de la víctima en las siete novelas estudiadas es muy variable e incluso puede abrir una posibilidad: la ausencia de la víctima.

En *El complot mongol* aparece una potencial víctima encubierta: el presidente de los Estados Unidos. Sin embargo, Filiberto García tiene que confirmar primero si dicho rumor es cierto o no y al comprobarlo se confirma la identidad de la víctima. Con todo, la historia da un giro en el que observamos cómo aparecen otras nuevas víctimas. Filiberto García es una víctima por doble partida. Primero, por el acoso que los golpistas mexicanos, encabezados por del Valle y Miraflores, realizan sobre él y que se aprecia en la figura de Luciano Manrique que intenta matar a García. Segundo, otro acoso, solo que este realizado por Roque Villegas, uno de los sicarios del complot chino. Otra víctima que aparece es Marta Fong, la nueva amante de García. Su asesinato provoca la venganza de García sobre del Valle y Miraflores, pensando, de manera equivocada, que ellos mandaron matar a la joven china. La última y cuarta víctima es una potencial, la que pudo haber sido asesinada si García no descubre la farsa del denominado <<complot mongol>>: el presidente de México.

Respecto a *Noviembre sin violetas* las víctimas son variadas, al igual que en la novela de Bernal: por un lado, Claudia Artola es la víctima que potencia la investigación que realizará Juan Galba. Asimismo, Inés Aranda, la joven que le ofrece asilo a Galba, también es una víctima-detonante del plan que urde Galba en contra de Emilio Jáuregui. Pero la víctima que resulta poseer una gran trascendencia en la historia es aquella que prohíbe cualquier investigación sobre su muerte: Pablo Echevarría. Justo cuando Lucrecia Artola le confiesa a Galba que ella fue la autora intelectual y material del homicidio de Echevarría es que Juan Galba reacciona asesinandola.

Plenilunio, por su parte, posee una configuración bastante interesante de la víctima. Joan Ramón Resina (*ibidem*: 68) afirma que “la víctima siempre es responsable de su propia muerte. Él o ella se lo han buscado”. Desde cierto punto de vista no se puede negar. Filiberto García es un sicario, Pablo Echavarría un mafioso decadente, Claudia Artola una convenenciera y una traidora, pero ni Marta Fong ni Inés Aranda entran en esta definición que hace Resina, y que Muñoz Molina evitará: ni Fátima ni Paula, las víctimas del <<Criminal>>, tienen este tipo de responsabilidad. Ninguna de estas dos niñas es responsable de las acciones del <<Criminal>>. Una de ellas baja a hacer una compra y la otra es sorprendida entrando a su edificio o ¿es que acaso estas dos acciones son suficientes

como para hacerlas responsables de sus propias desgracias? Por supuesto que no. El responsable de los abusos sexuales, y de la muerte de Fátima, es el <<Criminal>>. Ellas están para cumplir su función que es proveer al relato de desgracias, pero de una forma que el autor giennense realiza a propósito: demostrar que el crimen es algo horrendo y que no posee nada de estético ni bello.

Por lo que se refiere a *Deudas pendientes* en ella hay dos clases de víctimas. En la primera se encuentra Trendy, víctima de un asesinato pasional, y que será el motivo de la investigación policíaca del inspector Roche. En la segunda clase está el propio Pablo Estaban Sánchez, que tiene que enfrentarse a un complot criminal que gesta Joaquín Petrell, un corrupto empresario madrileño, de la mano de su abogado y de dos criminales. Mientras tanto, *Ojos de agua* cumple de lleno con los propósitos clásicos de la víctima: con su asesinato, Luis Reigosa le da vida a la historia policíaca.

El baile ha terminado presenta una gran complejidad respecto a la víctima que visualizarla es casi imposible. Por un lado, tenemos a Somarriba un empresario vasco y víctima frustrada del intento de asesinato de Linus Diermissen. No obstante, Somarriba no es ninguna víctima: es un cobrador del impuesto revolucionario etarra que se corrompió aún más al traicionar a la propia ETA al cobrar impuestos que la banda terrorista. Este corrupto empresario es más un objetivo de la Guardia Civil. ¿Diermissen? Indudablemente no. Este ex-espía, y ahora sicario y terrorista, fue víctima de una operación encubierta diseñada por el comandante Cuevas para atrapar a Somarriba y a un topo etarra dentro de la Ertzaintza. Al final de cuenta, Ruano Peredo encuentra a una suerte de víctima: él mismo. Por casualidad se ha visto en una operación antiterrorista de la Guardia Civil y al no cumplir con las expectativas de sus superiores –las cuáles él mismo ignora– se convierte en una víctima del sistema.

Por último, *La soledad de Patricia* nos señala varios tipos de víctima. Por un lado, apreciamos dentro del pequeño sub-plot policíaco a las prostitutas asesinadas por Pascal Renaux. Por otro lado, dentro de la historia principal vemos al grupo principal de víctimas del complot que se cierne sobre Patricia Bucana: primero, la propia Patricia, responsable de la publicación del artículo periodístico que señala el extraño arresto de dos espías franceses en Manresa, pero sobre todo lo oscuro de su misión: para qué llevaban un rifle alto poder. Junto a Patricia encontramos al fiscal jefe José María de Millás, víctima de un infarto

bastante extraño, y a Xavier Mumbrú, el policía que le da información sobre los dos franceses a Patricia, y que es víctima de un atentado.

En resumen. A pesar de que en la mayoría de los casos la víctima tiene una vida literaria corta, es un personaje que puede iniciar tanto el relato criminal como el policíaco o el *thriller*. Si no fuera por ella, por su <<sacrificio>>, no habría novela criminal ni policíaca; el criminal no podría actuar y, por ende, el investigador no iniciaría su investigación. Pese a todo, no hay que olvidar que con la narrativa metafísica criminal y policíaca no es necesaria una víctima. Ambos géneros han encontrado formas de prescindir de este personaje, del mismo modo que el espionaje lo ha logrado o es que acaso es posible encontrar a una víctima en *El espía imperfecto* (2009) de José L. Caballero.

1.2.1.4. Los sospechosos y los testigos

El crimen significa una ruptura del orden social y la pérdida de confianza de los miembros de la sociedad en dicho orden. La ruptura es grave, pues si el culpable está entre las personas que componen un círculo social determinado, se exige que la narración transcurra en un ambiente humano caracterizado por la normalidad, desarrollándose de modo inevitable una problematización, una puesta en duda de las constantes de la experiencia social. Esto es lo que amenaza y promete el principio de la novela policíaca con el crimen enigmático. Pero qué sucede mientras el investigador intenta restablecer el orden social roto: todos los miembros del círculo social en el que se encuentra el delincuente son sospechosos.

Iván Martín Cerezo (2006) señala acertadamente el importante papel que juegan los sospechosos¹⁴. El crimen es una multiplicación de posibilidades acerca de quién lo cometió, cómo lo hizo y por qué lo llevó a cabo. El sentido final del texto policíaco, y del investigador, es pasar de las hipótesis y probabilidades a los hechos, señalando el quién cómo y por qué (Marín Cerezo, 2006: 56). Resolver el crimen es sumamente complicado, ya que, como señala Fernando Savater (2010), cuando el investigador comienza la investigación descubre que todos los miembros del círculo social cercano a la víctima tenían buenos motivos para asesinarle. Agatha Christie así lo demuestra en *Asesinato en el*

¹⁴ Estos forman parte, de manera casi exclusiva, del universo ficcional policíaco, no del criminal, puesto que en la narrativa criminal no son necesarios, ya que la temática se enfoca en <<planeación y ejecución de un crimen>>, no en la investigación, la cual trae como consecuencia interrogatorios o pistas que hacen sobresalir a sospechoso del delito investigado.

Orient Express (1934). Justamente es la autora anglosajona quién más desarrolla el papel de los sospechosos –aprovechando la técnica del <<misterio de cuarto encerrado>>–.

La técnica de cualquier autor policíaco se encamina a poder aplicar la condición de sospechoso a todos los personajes a quienes el crimen pudiera implicar. Esto requiere una la premisa de que <<cualquiera>> puede ser un criminal. Con esta premisa, o con su aceptación por parte del lector, cuenta el autor que, en muchas ocasiones, la recordará con mayor o menor sutileza (Martín Cerezo, 2006: 56). Como parte de dicha técnica el número de sospechosos jugará un papel importante.

En la etapa clásica, un número escaso podía restar interés en el texto y uno excesivo provocar una dispersión del mismo, afectando la investigación policíaca y la lectura. Por ello es que cada autor debía de concretar el número exacto de sospechosos y justificar el por qué lo eran. Jugar con ellos se convertirá en un instrumento que deberá ser manejado con eficacia y prudencia. Con la llegada del <<realismo *noir*>> el papel de estos personajes se modifica. Al verse superada la técnica del <<misterio de cuarto encerrado>> el círculo de sospechosos puede variar a tal punto que aumente indiscriminadamente, como sucede en *Cosecha roja* (1929), o que no exista, como en *El sueño eterno* (1939). Una situación que se presenta de manera parecida en el <<post-realismo *noir* policíaco>> que influye en el *thriller*.

El hecho es que las reglas del juego limpio aceptan como regla principal que la prueba de culpabilidad del culpable [s] debe ponerse al alcance del lector/receptor. Ello supone que los indicios de inocencia que sobre criminal recaigan no deben ser suficientes para poder contrarrestar todos los indicios de culpabilidad. El lector debe retener en todo momento el conjunto de las posibilidades de culpabilidad abiertas y la cuenta de aquellas que los indicios o pruebas de inocencia han descartado. El autor/emisor tendrá como objetivo precisamente que el lector se engañe en ese balance y los medios para lograrlo son múltiples.

No hay que olvidar que es necesario tener cuidado en el análisis de los sospechosos, dado que las manipulaciones que realizan los diversos personajes o el narrador mismo ayudan a crear apariencias de realidades falseadas: el sospechoso bien puede ser el verdadero criminal, pero también un inocente al que las circunstancias lo han puesto en una situación de culpabilidad.

En *El complot mongol* los sospechosos se encuentran divididos en dos grupos. En el primero está los chinos los cuales son señalados como los supuestos planificadores del complot para asesinar al presidente de los Estados Unidos. Obviamente con la investigación que realiza García, secundado por Lasky y Graves, se descubre que los chinos no están planificando un magnicidio. Xavier Liu y los chinos pretenden hacer una contrarrevolución en Cuba en contra de los soviéticos para desalojarlos del poder teniendo como base México. Ahora bien, dos distintos grupos fomentan que los chinos sean los principales sospechosos. El primer grupo de poder es el de los soviéticos los cuales captaron rumores sobre una operación china que se iba a realizar en México. La KGB no obtuvo más información, pero sospechaban que una enorme contrarrevolución de ideológica china se gestaba en contra del régimen pro-soviético cubano. Tergiversando y ocultando sus sospechas los soviéticos lanzan un peligroso mensaje: es probable que los chinos planeen matar al presidente norteamericano en su visita a México. El segundo grupo interesado en hacer ver a los chinos como sospechoso de un posible magnicidio es el grupo de golpistas encabezados por Rosendo del Valle y el general Miraflores: obviamente quieren que toda la atención de la investigación se centre en las actividades de los chinos.

Aunque *Noviembre sin violetas* es una novela más cercana al *thriller* criminal que a lo policíaco sí plantea la aparición de sospechosos los cuales parten de un crimen: el asesinato de Claudia Artola. Pues bien, las sospechas recaen sobre un hombre y su organización criminal: Emilio Jáuregui. Lo interesante es que conforme avanza la investigación un nuevo nombre totalmente inesperado surgirá como sospechoso, el de Lucrecia Artola, que finalmente planificará la muerte de Claudia.

Plenilunio posee una característica típica de la narrativa psicológica crimino-policíaca: un abanico muy amplio de sospechosos, aunque ninguno de ellos es el criminal. Generalmente en esta forma híbrida la figura del sospechoso central se va conformando de una manera mucho más pausada que en un relato policíaco de tipo clásico: la configuración psicológica del delincuente se va reflejando en los actos que comete, pero sobre todo en posibles testigos que van informando de dicho comportamiento atípico y que, finalmente, llevan al arresto del <<Criminal>>.

En *Deudas pendientes* encontramos dos clases distintas de sospechosos, ya que la historia presenta dos ramificaciones: la investigación en torno al asesinato de Trendy y la

persecución que sufre Pablo Esteban Sánchez. Por lo que respecta a la investigación policíaca el sospecho se reduce a un ladrón. No obstante, el propio Pablo se encarga de borrar a ese tipo de sospechosos y abre la veta a criminales más peligrosos, como lo será el grupo de taxistas-narcotraficantes de Palacios, con quienes Trendy tuvo contactos. Sin embargo, esos sospechosos serán descartados, ya que están muertos, en la cárcel o ya no tienen contactos con el mundo de las drogas. El único sospechoso que nunca es clasificado como tal es Raúl, el asesino de Trendy y del que Roche no sospecha porque Nora se niega a confesar que este haya podido matar por causas sentimentales ligadas a la ruptura de la relación entre ella y el propio Raúl. Sobre los sospechosos de las amenazas a Pablo estos van apareciendo de una forma deductiva, partiendo de quiénes tienen algo en contra del protagonista o de la gestoría en la que trabaja. Lo que invariablemente lleva a vigilar a los dos hombres que han seguido amenazantemente a Pablo: Fonseca y Ribeiro, los cuales a su vez llevarán a Roche a un personaje que no era catalogado como sospechoso: el empresario Joaquín Petrell.

Por lo que respecta a *Ojos de agua* esta seguirá el esquema policíaco clásico, ya actualizado: quién fue el último en ver a la víctima, Luis Reigosa. Al no poder inferir nada de ese planteamiento el campo de investigación se ensancha a dos líneas: el trabajo y la vida personal. De esta última es cómo se va apareciendo el principal sospechoso del asesinato de Reigosa: su amante secreto, el reputado doctor Dimas Zuriaga.

El baile ha terminado aunque posee rasgos del *thriller* y de lo policíaco nos sumerge en graves contratiempos: sospechoso de qué crimen si no se ha cometido ninguno. Incluso la vigilancia que realiza Ruano Peredo sobre Rafaela Diermissen no presenta mayor complicación sobre las causas que llevan a Rafaela hasta el Euskadi: ver a su padre, el peligro ex espía Linus Diermissen. Más que buscar un sospechoso de un crimen realizado, la novela de Ibáñez se centra en quién es la víctima potencial de Diermissen. Con todo, observamos un último detalle respecto al papel del sospechoso en esta novela: quién es el topo etarra y en cuál de los cuerpos de seguridad, nacionales o autonómicos, se encuentra.

En cuanto a *La soledad de Patricia* el papel de los sospechosos en los asesinatos de prostitutas no es realmente trascendente, sino más bien el papel que juega Pascal Renaux en la trama de espionaje francesas, así como la duda que hay en torno a cuál era la misión y objetivos de los tres espías galos.

Un personaje que en muchas ocasiones es olvidado por la narrativa policíaca, que es la que más lo emplea, es el testigo, el cual plantea varias dudas iniciales ¿dónde ubicarlo, entre los sospechosos o en una nueva categoría? ¿Cuál es realmente su importancia?

Invariablemente desde su etapa clásica, lo policíaco ha empleado a este personaje, pero de una manera bastante superficial: su importancia se da en escasas líneas o párrafos, él es simplemente puede ser el elemento conector entre la víctima y el criminal con la investigación y el detective, ya sea amateur, privado o policíaco. No existe una firme constancia de que el papel del testigo vaya más allá de poseer cierta relevancia. Incluso en una novela como *Testigo de cargo* (1948) el testigo realmente es falso: Max, el hombre que posee las cartas que desacreditan a la esposa de Leonard Vole, es realmente Christine, al esposa de Vole, que se ha disfrazado, ya que pretende ayudar a su marido desacreditándose, haciendo creer al jurado que ella mintió para perjudicar a su marido. Solo en un ejercicio interdiscursivo es como logramos vislumbrar la importancia en el papel del testigo: los filmes *Witness to Murder* (1954) de Roy Rowland, *Key Witness* (1960) de Phil Karlson, *Witness* (1985) de Peter Weir, y *Mute Witness* (1995) de Anthony Waller explotan al testigo convirtiéndolo en protagonista. Pese a ello, existe un contratiempo: el testigo se convierte en una potencial víctima, tal y como le sucede a Cheryl Draper, Fred Morrow, Samuel Lapp y a Billy Hughes, respectivamente, perdiendo su carácter de testigo.

En el caso de *El complot mongol* observamos claramente a dos testigos. El primero es Anabella Crawford, la amante de Roque Villegas, la cual logra aportar cierta información a García que le hace ver que, efectivamente, existe un complot para asesinar al presidente mexicano, aunque el investigador no logra obtener más información: Crawford es asesinada por Xavier Liu y la banda de chinos. La otra testigo es Esther Ramírez, la amante de Luciano Manrique, que le aporta a Filiberto García una pieza fundamental en su investigación: Villegas y Manrique no formaban un equipo. El primero era parte del complot chino contra los soviéticos. El segundo pertenecía a un grupo que pretende asesinar al presidente de México. En *Noviembre sin violetas* no observamos a ningún testigo. El padre Francisco más que un clérigo es un pequeño criminal que presta ayuda a Juan Galba por una suerte de remordimiento. Begoña Jáuregui no es tanto un testigo como una víctima de secuestro por parte de Galba.

En lo que se refiere a *Plenilunio* observamos dos testigos clave en la investigación. El primero es la anciana que acude a comisaría y le informa al <<Inspector>> sobre lo que vio: a Fátima cogida de la mano de un hombre joven. Información trascendental, dado que aporta una primera identidad del asesino. La segunda es una prostituta que le informa a la policía la tensa discusión entre una compañera suya, Soraya, con un cliente cuya descripción es idéntica a la que proveyó la anciana. En *Deudas pendientes* vemos dos clases de testigos. Por un lado, los que se encuentran en la investigación sobre el asesinato de Trendy: Pablo Esteban Sánchez, el <<Mosca>>, Mongo, Javier, Luke Hidalgo o el July, gracias a los cuales se va construyendo una imagen del pasado de Trendy que termina por influenciar en el presente del propio asesinado. En este grupo sobresale Nora, la testigo que no vio el crimen, pero que intuye que su ex novio Raúl es el asesino. Mientras tanto, *Ojos de agua* no presenta tanto testigos del crimen como gente cercana a Reigosa: su amigo Orestes o sus compañeros en la banda de jazz.

¿Qué sucede en *El baile ha terminado*? ¿Aparece la figura del testigo? La realidad es que no surge este personaje, ya que en sí la misma historia no plantea un delito, sino el intento de cometer uno. Además el personaje que podría ser catalogado como testigo es una víctima: el empresario José María Gangoitio sufrió un atentado por negarse a pagar el impuesto revolucionario de los terroristas etarras. Por su parte, en *La soledad de Patricia* observamos la problemática en torno a la desaparición del testigo: ¿realmente existe un testigo en torno a los crímenes de prostitutas? La realidad es que no. Como sucede en el caso de Paula, en *Plenilunio*, el testimonio lo ofrece una víctima no un testigo. Y si analizamos la conspiración que se cierne sobre Patricia veremos que tampoco hay un testigo: la información que surge de este complot se da por un seguimiento que realiza la policía autónoma catalana en torno al juez Gérboles, responsable jurídico del complot, y es el periódico donde trabaja la periodista que da a conocer al encuentro entre el juez y los servicios de inteligencia español y francés para hundir a Patricia Bucana.

Como apunte final al personaje-testigo es valioso mencionar un texto protagonizado por un testigo: *Hojas secas* (2010) un cuento del gallego Domingo Villar.

1.2.2. El crimen

Para Salvador Vázquez de Parga (1986: 10) crimen “es un delito de carácter grave de [sic] las leyes penales”. Dentro de la nominación de crimen pueden entrar diversas

manifestaciones delictivas las cuales van variando, dependiendo de la etapa –clásica, moderna, postmoderna– de cada canon genérico. Es decir, en el período clásico, tanto en lo criminal como en lo policíaco y en el *thriller*, abundan robos, violaciones, fraudes, secuestros, extorsiones y, obviamente, los asesinatos. Sin embargo, en muy raras ocasiones en dichos delitos se ven escenas particularmente violentas o sangrientas. Incluso en el asesinato, el crimen más violento, se observa muy poca sangre, ya que los homicidios se realizan con venenos, puñaladas en el corazón o agujas. Dentro de esta etapa clásica son necesarios ciertos matices: como bien comenta Laín Entralgo (*cifr. Mira*, 1956: 44)¹⁵, el tema del robo o el chantaje, puede pertenecer al género menor de lo criminal o de lo policíaco, aunque en la etapa moderna y post-moderna este concepto se vuelve arcaico dado las implicaciones psicológicas que posee, como observamos en *The Prince of Thieves* (2004) de Chuck Hogan¹⁶.

La situación <<aséptica>> del delito cambia radicalmente con el <<realismo *noir*>> y el polar francés clásico. Es cierto que siguen apareciendo los mismos delitos, pero ahora la violencia en los crímenes marca la diferencia entre esta etapa moderna y la anterior clásica. En el momento de realizar una comparación entre los delitos que investiga Poirot y el Agente de la Continental, vislumbramos que el arrebatarle la vida a una víctima ya no es suficiente: es necesario torturarla con gran violencia. Asimismo comienzan a aparecer nuevos crímenes: la extorsión, el contrabando de alcohol, el tráfico de influencias y la corrupción, en los que comienza a jugar un papel importante la psicología criminal que, invariablemente, va a llevar a complejas patologías psiquiátricas, ofreciendo al lector los primeros asesinos seriales, como Norman Bates. Con la lenta disolución del <<realismo *noir*>> y un paso a una desilusión post-realista nuevos delitos aparecen o se desarrollan con mayor plenitud en el universo de lo criminal, policíaco y *thriller*: los asesinos seriales, el contrabando de armas, de blancas y la pedofilia, pero también una nueva clase de crímenes, que ya hemos mencionado el capítulo primero, y que se popularizaron a finales del siglo XX y principios del XXI: el narcotráfico y el terrorismo.

Un punto bastante importante de señalar es el que se refiere a los homicidios relacionados con los asesinos seriales. Si el crimen aislado y la subsiguiente investigación constituye el contenido de innumerables relatos policíacos, el crimen repetido, la conducta criminal continuada, el asesino serial, enriquece aún más la historia, haciendo más

¹⁵ No fue posible encontrar el texto original de Entralgo.

¹⁶ La novela ha sido reimpressa en 2010 con el título *The Town*.

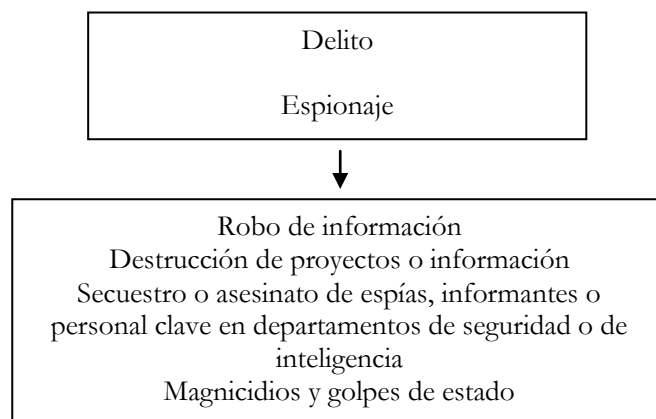
interesante el enfrentamiento entre el investigador y el asesino, como son los casos de *Plenilunio* –con la salvedad de que en la novela de Muñoz Molina <<el Criminal>> solamente logra asesinar a una niña, por lo que no es un asesino en serie¹⁷–, *Días de combate* (1976) de Paco Ignacio Taibo II, *Dragón rojo* (1980-1981) y *El silencio de los corderos* (1988) de Thomas Harris, *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer y *The Mermaids Singing* (2002) de Val McDermind, entre otros ejemplos.

Retomemos nuevamente el crimen en un aspecto general y sobre todo cómo establece la frontera entre lo criminal y lo policíaco. En la narrativa criminal, el delito es un valor único. No es necesaria una investigación, ya que lo único que precisa esta narrativa es el impulso criminal, la planificación y realización del delito, para que el texto esté completo. Claro, todo esto puede fallar como observamos en *Ensayo de un crimen* (1943-1944) de Rodolfo Usigli, el relato breve *Hay días nefastos* (1972) de Frederick Forsyth, o *El silencio de los corderos* (1988) de Thomas Harris. Mientras tanto, en lo policíaco armonizan dos valores que deben permanecer en pugna, pero que se entrelazan íntimamente: el crimen y la investigación. Cuando uno de ellos falla, el texto puede perder su calidad de detección, su rasgo característico, pero hay que precisar que se abren nuevas vertientes: la narrativa metafísica policíaca. En *Ciudad de cristal* (1985) *Fantasma* (1986) y *La habitación cerrada* (1987), la denominada <<Trilogía de Nueva York>>, de Paul de Auster, *El último coyote* (1995) de Michael Connelly, *Una mujer en Jerusalén* (2004) de Yehoshúa o *El atentado* (2005) de Khadra presentan un rasgo en común: una ausencia de crimen o una investigación que no se relaciona directamente con el delito.

En el caso del espionaje, el crimen posee características distintas, ya que no se puede hacer mención de manera directa a un delito por perseguir, como sucede en lo policíaco, sino a ciertos matices propios del género: el espionaje y el contraespionaje se convierten en una lucha en contra del enemigo, generalmente un gobierno, por el cual se justifican los crímenes –asesinatos, robos, chantajes, amenazas, engaños, etc.– que conlleven a la obtención de información clave del oponente o a la destrucción de sus planes o instalaciones. No en balde la leyenda que acompaña a James Bond: agente doble cero, con licencia legal para matar.

¹⁷ Retomando lo dicho por los ex agentes del FBI como Robert Ressler y Richard Walter o psiquiatras criminales como Robert D. Keppel, Hervey M. Cleckley y Robert Hare, el asesinato es considerado serial cuando alguien comete tres o más asesinatos durante un extenso período de tiempo con un *lapso de enfriamiento* entre cada crimen.

Si en verdad se puede hacer mención de crímenes en el espionaje estos se dan de una forma: el mismo espionaje. ¿Cómo es esto? La configuración del propio relato de espionaje lleva a que los delitos a perseguir por el espía sean los generados por la actividad de espiar.



Invariablemente la etapa clásica de espionaje, y en general la moderna y postmoderna, cumplen en mayor o menor medida con los modelos de entender el crimen; no hay más que revisar nuevamente la literatura ya escrita. Lo interesante dentro del espionaje es cómo se va dando un desarrollo en el el crimen a partir de la obra de autores como Graham Greene, Eric Ambler, John Le Carré y Frederick Forsythe. Con ellos el espionaje no solo deja de lado cualquier aventura exótica, sino que abre vetas sumamente importantes, ya que al concepto de crimen-espiar se le unen delitos como el terrorismo, la compra-venta de armas, el problema de los mercenarios, la corrupción en los altos niveles de poder gubernamentales en contubernio con los grandes capitales privados y las conspiraciones orquestadas por gobiernos y trasnacionales. Con ello se abren posibilidades a la irrupción de personajes que no debían tener contacto con el mundo del espionaje.

En el caso de *El complot mongol* el crimen se relaciona con el espionaje: el intento de magnicidio que realizarán Browning y el «Sapo» y que es parte del golpe de estado perpetrado por del Valle, el ministro del interior, y el general Miraflores. En *Noviembre sin violetas* el crimen que va a desatar la historia será, finalmente, no el homicidio de Pablo Echevarría, sino la violación y asesinato de Claudia Artola, su viuda. Resulta curioso ver como Galba, el supuesto investigador, aunque más bien actúa como lo que es, un miembro del crimen organizado, no duda en cometer crímenes para llegar a su objetivo final.

Plenilunio, a su vez, explora diversos tipos de crímenes ligados a la patología de los asesinatos seriales: el secuestro, la vejación sexual y el asesinato de Fátima y Paula, aunque esta última sí sobrevive. Por su parte, *Deudas pendientes* explora diversos crímenes en sus dos vertientes. Por un lado el asesinato, el de Trendy, y por otro una serie de delitos relacionados entre sí: la morosidad, la intimidación y el intento de robo que ejerce Joaquín Petrell a través del abogado Castro Arenas y dos delincuentes, Ribeiro y Fonseca.

En *Ojos de agua* el crimen es más que evidente: el asesinato de Luis Reigosa. Por lo que se refiere a *El baile ha terminado* el crimen no es muy claro, incluso podemos afirmar que no existe un delito, sino una sospecha de que puede darse un crimen. El nombre de Linus Diermissen en Euskadi solo puede significar una cosa: el ex espía es ahora un sicario al servicio de ETA. Con todo, la novela de Ibáñez da un giro a dicha situación descartando esa posibilidad, insertándose en el pantanoso mundo del espionaje y el terrorismo. Por lo que refiere a *La soledad de Patricia* esta novela presenta dudas parecidas a *El baile ha terminado*: cuál es el crimen a investigar. Es obvio que el asesinato de prostitutas no es el propósito central del texto de Carles Quílez, sino el arresto de los dos espías franceses y su supuesta misión: ser parte del asesinato del hijo de Gaddafi, aunque esto jamás se ve confirmado.

Ahora bien, cuando existe un crimen las grandes preguntas que se hacen, a nivel intratextual y extratextual son las siguientes: qué motivos tuvo el individuo para cometer un delito y cómo lo realizó.

1.2.3. Móviles y formas del crimen

Dentro de la narrativa <<sensacional de *suspense*>> el delito o crimen puede tener diversas causas o móviles. En lo criminal, policíaco y *thriller* sobresalen la económico, la psicológico y la psiquiátrico. Los crímenes con móviles políticos, sociales o ideológicos, bien pueden concretarse, en último término, en un aspecto económico o exceden los límites de lo criminal y policíaco, para incidir en la literatura de espionaje, en los modernos *thrillers* de acción, de intriga internacional o políticos, los cuales rozan peligrosamente ambos géneros, pero también se mantienen alejados de ellos. Al fin y al cabo, como señala Iván Martín Cerezo (2006: 46) descubrir los motivos de un delito es casi descubrir las causas del crimen y al responsable de él.

Cuando la investigación comienza, el complejo código semiótico del enigma inicia también y poco a poco se va tejiendo la historia del delito y de la relación entre la víctima y el criminal. Pero ¿cuáles son los móviles para cometer un delito?

Tanto la narrativa criminal como la policíaca comparten esos móviles o causas: venganza, chantaje, codicia, celos, robo, fraude, ambición, juramentos de sangre, sentimientos –odio, amor, miedo, etc.–, dinero, herencias, entre muchas otras que H.R.F. Keating (2003: 19) señala, aunque haciendo hincapié en el asesinato: ganancias económicas, autoprotección, conservación de estatus, protección, principios, ansias de poder o compensaciones. A esta lista se le puede agregar uno igual o más peligroso aún: las desviaciones religiosas que pueden llevar a los extremismos y al terrorismo, con lo que se entran en terrenos del espionaje, pero también de una nueva forma de psicología criminal que busca explorar las raíces del integrismo terrorista, como lo hace *Terrorista* (2007) de Updike.

Las formas en que pueden cometerse los crímenes son variados: robos, atracos, chantajes, secuestros, violaciones, palizas y fraudes son algunos de los más populares dentro de lo criminal, policíaco y el *thriller* aunque el más empleado por los autores es el asesinato. Pero ¿por qué este?

Ya que no es posible humanizar el relato con la realidad truncada y vital de la víctima, se hace necesario derramar pródigamente su sangre por un motivo esencial: interés por parte del lector. Cuando se asesina a un hombre soplando por una boquilla una minúscula aguja de un veneno cristalizado que al clavarse en la piel es disuelto por el calor de la sangre, la muerte pierde toda su fascinante espectacularidad, convirtiéndose en algo completamente trivial. Al quedar truncado el destino del asesinado, lo único que se le puede pedir, en honor de ambos cánones genéricos y de sus lectores, es sangre y cuanto más mejor.

El análisis del modo ocupa un lugar importante en la trama de la narración policíaca, dado que su delimitación permitirá descubrir si esa destrucción o muerte es casual o intencionada, natural o buscada, crimen o accidente. Es decir, la forma o modo en que se cometió el crimen es el hecho cuya investigación permite que un delito abra un espacio policíaco hacia el quién lo hizo (Martín Cerezo, 2006: 50).

El complot mongol

Móviles	Formas
<p>Deseo de mayor poder político:</p> <p>“Cuando se termine, mañana, este pequeño incidente, yo voy a ocupar la presidencia y vamos a encauzar a México por el camino del verdadero progreso, con una autoridad fuerte y respetada [...]” (Bernal, 1994: 197).</p>	<p>Atentado por medio de un fusil con mira telescópica:</p> <p>“Quedaron en silencio. ¡Pinche niño! Jugando con el rifle con el que van a matar al Presidente de los Estados Unidos [...]” (<i>ibidem</i>: 176).</p>

Noviembre sin violetas

Móviles	Formas
<p>Económicos: deseo de poseer la pintura <i>La música</i> de Klimt:</p> <p>“[...] Hace un par de meses, cumpliendo el encargo de Pablo, yo me ocupé de reavivar la hoguera. Sugerí a determinada persona que <i>La música</i> estaba en poder de Claudia. - Así fue como lanzaste a Jáuregui contra ella [...]” (Silva, 2006: 315).</p>	<p>Violación y estrangulamiento:</p> <p>Lo siguiente que supe de Claudia, diez días después, en un periódico atrasado de Madrid que recogí de una butaca en la terraza del balneario, fue que la habían violado y estrangulado en su apartamento [...]” (<i>ibidem</i>: 23).</p>

Plenilunio

Móviles	Formas
<p>Psiquiátricos: el <<Criminal>> es un lunático:</p> <p>“Fue por culpa de la luna”, dijo, todavía con la cara tapada, los dedos velándola como una celosía, “me emborrachaba y la luna me hacía pensar cosas raras. Mi madre me lo decía de chico, que yo era lunero. Pero yo no quería matarlas, Lo único que quería era que no gritarían...” (Muñoz Molina, 2004: 497).</p>	<p>Secuestro, abuso sexual [no violación] y asfixia</p> <p style="text-align: center;">Caso Fátima</p> <p>“– Creo que la asfixió –dijo el forense–. Le hundió las bragas hasta el fondo de la garganta [...] No la violó [...] le desgarró la vagina, eso sí [...]” (<i>ibidem</i>: 52, 120).</p> <p style="text-align: center;">Caso Paula</p> <p>“– No ha sido violada. Técnicamente al menos, si le sirve de consuelo –dijo Ferreras– [...] La quiso ahogar igual que a Fátima [...]” (<i>ibidem</i>: 406).</p>

Deudas pendientes

Móviles	Formas
<p>Psicológico-sentimentales:</p> <p>“Raúl le preguntó a voces que por qué había regresado a España, le pidió que se volviera a Estados Unidos, que me dejará en paz, que nos olvidará [...] Sólo fue capaz de concebir una idea, y la vio tan clara que ni siquiera se asustó. Incluso la pronunció en voz alta, mirando a Trendy, que se alejaba de la bocacalle: “Voy a matar a ese hijo de puta” (Jiménez Barca, 2006: 277).</p>	<p>Heridas de arma blanca:</p> <p>“Raúl no le ve la cara, se fija en el pecho, en el adorno en forma de estrella estampado en su cazadora a la altura del corazón y sin decir una palabra, moviendo el brazo de arriba abajo, le hunde el cuchillo en el pecho empujando con todo su cuerpo. Mientras Trendy mira asombrado sinb comprender que le están intentando matar, que le acaban de matar” (<i>ibídem.</i> 278).</p>

Ojos de agua

Móviles	Formas
<p>Psicológico-materiales:</p> <p>“Desde que había conocido la relación de su marido con el músico, en muchas ocasiones había especulado con el modo de ponerle fin en caso que las circunstancias lo hiciesen necesario. Se convenció de que, para protegerse, la mejor solución era hacer desaparecer a Reigosa y que todos los indicios señalasen a Dimas como autor del crimen [...]” (Villar, 2007: 183).</p>	<p>Inyección de formol en el pene</p> <p>“– Alguien inyecta formol en los genitales de Reigosa. Formol al treinta y siete por ciento [...] – Exactamente aquí –Guzmán Barrio se acercó a la camilla sobre la que reposaba el cadáver de Reigosa, descorrió la sabana que ocultaba su cuerpo desnudo y estiró la piel del pene del muerto–. Este puntito es la marca que dejó la aguja [...]” (<i>ibídem.</i> 49, 50).</p>

La soledad de Patricia

Móviles	Formas
<p>Callar las filtraciones periodísticas que hace Patricia Bucana:</p> <p>“[...] a mí me han metido en la cárcel para inhabilitar a la única periodista con capacidad para acceder a los datos o, al menos, a estas teorías...” (Quílez, 2007: 136).</p>	<p>La cárcel:</p> <p>“Media hora después, el secretario judicial, acompañado de dos Mossos d’Esquadra, me leyó el auto de prisión que recogía a pies todos los argumentos del fiscal [...]” (<i>ibídem.</i> 49, 50).</p>

Por lo que respecta a *El baile ha terminado* nos vemos obligados a analizar nuevamente cuál es el delito. Ruano Peredo es una víctima, pero no de un crimen, sino de una operación antiterrorista cuyo objetivo es identificar al topo que tiene ETA en la Ertzaintza. El grave error de Peredo fue investigar más allá de su deber a Diermissen poniendo en riesgo la operación de la Guardia Civil.

Dentro de la narrativa <<sensacional de *suspense*>>, y sobre todo en lo policíaco y en híbridos como el *thriller* policíaco, si el crimen es uno de los pesos de la balanza, la investigación es el otro. Irracionalidad frente a racionalidad.

1.2.4. La investigación

La raíz de lo policíaco se encuentra en la acepción original inglesa *detection*, detección, averiguación, investigación. La misma palabra <<detective>> proviene de ella, teniendo como significado un individuo hábil para descubrir o averiguar algo. Al igual que el crimen, la investigación puede ser dividida en tres distintas etapas.

En la clásica sobresale la excesiva racionalización lógica de los investigadores que llegan con Poirot a su máxima expresión. Gracias a dicha racionalización en la mayoría de los casos de la narrativa clásica la acción es mínima. La realidad no existe, dado que puede contaminar el cerebral juego de rompecabezas de detección y dar al traste el objetivo central que es resolver el caso. La investigación se basa estrictamente en la función cerebral del investigador, quien no se ve obligado a llevar a cabo una prolongada persecución del culpable, pues este se encuentra en el mismo entorno que el detective,

En la etapa moderna, dentro del <<realismo *noir*>>, y posteriormente en el polar francés, la acción y violencia son las nuevas formas de investigación. El método que emplea el investigador es el interrogatorio, la búsqueda de pistas, sus corazonadas. Se guía por la intuición, pero tampoco está exento de una enorme violencia, de un estilo duro con diálogos cortantes y agresivos. Utilizar de manera exclusiva el método racional ya no es viable, debido a que este ha sido explotado al máximo en el pasado, haciendo que el relato de detección corra el riesgo de convertirse en algo inverosímil.

En lo postmoderno, la investigación suma los dos factores primordiales en las dos anteriores etapas: a la acción, intuición y violencia que puede ejercer el investigador, se le

van sumando los avances científicos como la criminología o la criminalística –balística, ADN, etc.–. La sola intuición no es suficiente para solucionar un crimen. El excesivo raciocinio científico tampoco basta. Ninguno de los dos puede avanzar, dado que la misma violencia los ha superado. El mundo se ha transformado y la detección de un crimen tiene que modernizarse, avanzar, si no quiere verse superada por la delincuencia.

Dentro de la tipología <<investigación>> surge un clima de confusión que nos lleva a una pregunta ¿es ella la tipología clave para delimitar un texto y definirlo como policíaco? Por supuesto que no.

Para que una novela o cuento sea clasificado como policíaco es necesario cubrir un proceso semántico-pragmático-hermenéutico, pero, invariablemente, en muchas ocasiones se olvida esto y por la simple aparición de un elemento tipológico se cometen errores que llevan a futuras confusiones. En nuestro estudio nos topamos con esta clase de problemas, ya que en las siete novelas que analizamos la investigación es el denominador común, pero en cada una de ellas es diferente.

En *El complot mongol* existe una investigación por parte de Filiberto García, pero no para solucionar un crimen, sino para evitarlo: “Va a mezclarse con los chinos, va a captar cualquier rumor sobre gente nueva que haya llegado o movimientos entre ellos [...] si hay que obrar en forma violenta, haga lo imposible porque no se sepa la causa de esa violencia” (Bernal, 1994: 21).

Esto puede llevar a pensar que la novela de Rafael Bernal es policíaca dado que otras como *Maigret et le client du samedi* (1962) de Georges Simenon, o *Sous les vents du Neptune* (2004) de Fred Vargas, posee esa misma característica. Sin embargo, García no pretende evitar un crimen común como un asesinato –como lo hacen Maigret y Adamsberg–, sino que va más allá: evitar un posible magnicidio. La historia está centrada en intrigas internacionales de espionaje, con espías y complots. Incluso, dentro de la misma novela los propios espías –García, Laski y Graves– que investigan el rumor de un supuesto complot chino definen sus propias actividades: “Existimos para investigar y para matar cuando llega el momento” (Bernal, 1994: 127). Hay que recordar que el investigar policíaco jamás investiga para luego asesinar, sino que lo hace para capturar a un criminal y restaurar, hasta lo posible, el orden social roto.

Con *Noviembre sin violetas* podemos realizar un ejercicio intertextual que nos lleva a *La llave de cristal* (1931) de Dashiell Hammett, en la que un criminal realiza una investigación: “Yo no puedo conformarme con eso, y quizá pueda encontrar lo que la policía no encuentra. Para empezar puedo mirar donde a ellos no se les ocurriría mirar [...]” (Silva, 1994: 97). Obviamente no estamos ante un texto policíaco, sino ante un híbrido criminal, policíaco y del *thriller* que combina diversas tipologías: la investigación policíaca, el arquetipo del criminal, la persecución y amenaza de un poder superior, producto del *thriller*.

Por su parte, *Plenilunio* se ajusta al esquema policíaco de la investigación, aunque, lo combina con lo criminal, lo psicológico, el *thriller* o la amenaza terrorista: “El inspector buscaba la mirada de alguien que había visto algo monstruoso para ser suavizado o desdibujado por el olvido, unos ojos en los que tenía que perdurar algún rasgo o alguna consecuencia del crimen” (Muñoz Molina, 2004: 9).

En el caso de *Deudas pendientes* hay que recordar que aunque se da la investigación de un crimen –el asesinato de Trendy– esta se combina con la persecución que sufre Pablo Esteban Sánchez: “Va a ser difícil. Por eso necesito saber todo de él. O al menos algo para empezar, Pablo. Por eso te he traído aquí [...]” (Jiménez Barca, 2005: 49).

Mientras tanto, *Ojos de agua* no deja dudas respecto a que se trata de un texto policíaco: la investigación del asesinato de Luis Reigosa: “¿Qué tenemos? – Asesinato, inspector – le informó ella –. Bastante feo” (Villar, 2005: 15, 25).

Esto no es así en *El baile ha terminado*. La novela de Julián Ibáñez explora el mundo del terrorismo etarra a partir de la investigación y seguimiento que realiza Ruano Peredo de Rafaela Diermissen, la cual lo llevará a Linus Diermissen y a la operación antiterrorista encubierta que hay para atrapar a un topo etarra: “Anoche, inesperadamente el sujeto viajó hasta aquí [...] No es ella quien nos interesa. Está esperando a alguien: es ese alguien quien nos interesa [...]” (Ibáñez, 2004: 23, 33).

Algo parecido sucede en *La soledad de Patricia*. La investigación es de tipo periodística y en ningún momento se plantea solucionar un crimen, sino filtrar a los medios de comunicación el arresto de dos espías franceses y de un asesino serial belga ligado a la

inteligencia francesa, los cuales tenían un objetivo desconocido: “En mi diario se suele decir que los buenos periodistas nacen con el objetivo de cazar, algún día, un búfalo blanco. Y yo creo que lo tengo ante mí” (Quílez, 2010: 32).

1.2.5. El espacio

Si el crimen es una incógnita por despejar, una suerte de signo en busca de una hipótesis, el lugar es el que provee la significación. Los espacios donde la víctima fue asesinada y su cuerpo dejado, son lugares que han perdido cotidianeidad: son símbolo de muerte, espacios destructivos (Resina, 1997: 143).

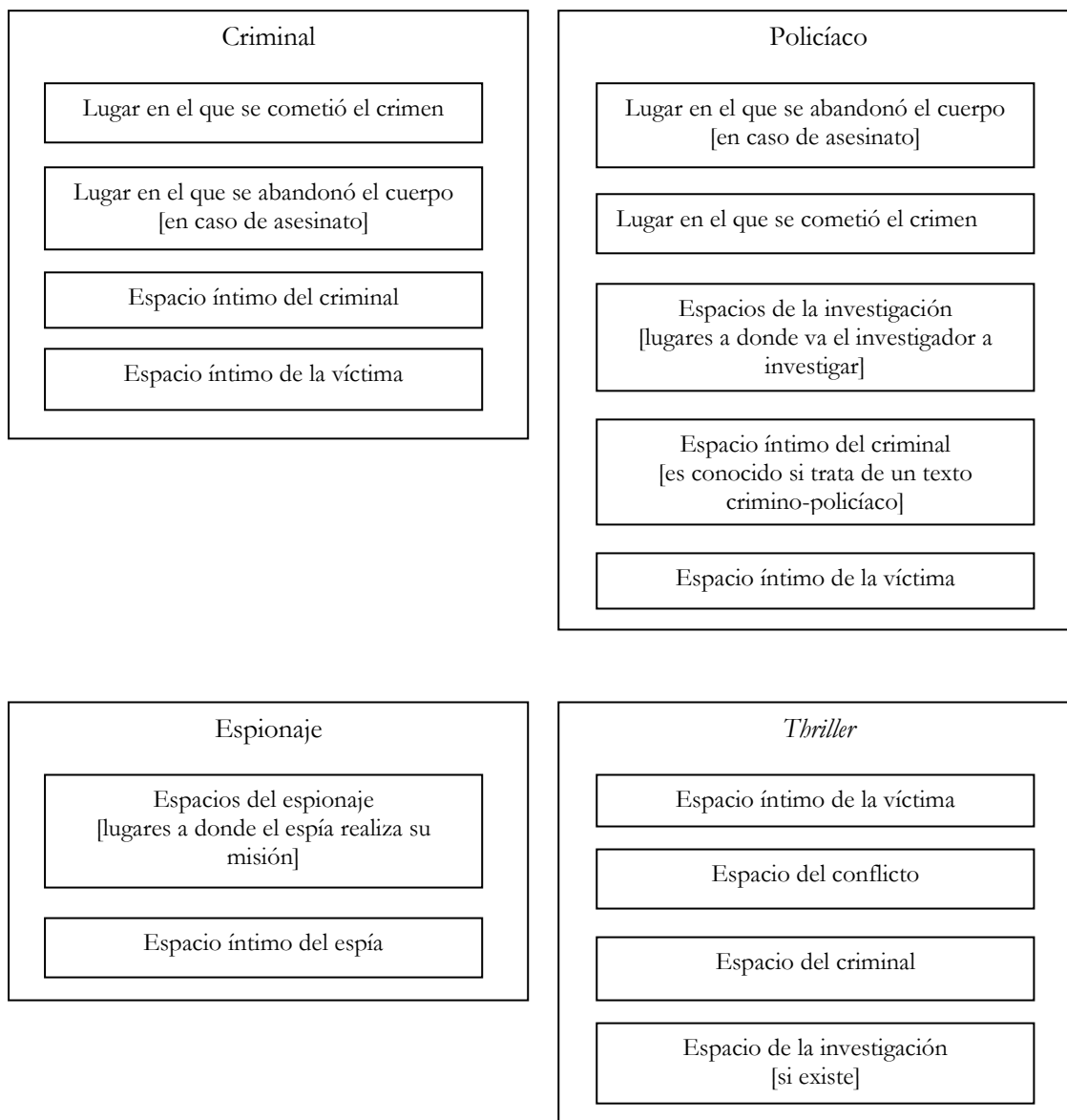
Por espacio puede entenderse el lugar en que se sitúan los hechos. Pues bien, la narrativa <<sensacional de *suspense*>> necesita, además, un espacio social en el que coexistan tanto un sistema de garantías contra el crimen, como un régimen de salvaguardia frente a la arbitrariedad y la injusticia. Se desprende de esto que lo policíaco, y también lo criminal, difícilmente podrán florecer en una sociedad no estabilizada (Martín Cerezo, 2006: 74). Así pues, ese espacio juega un papel importante, y en ocasiones protagonista, tanto en lo criminal como en lo policíaco, tendiendo, en ambas narrativas como en todas las novelas, varias funciones: es el lugar donde suceden los hechos, en donde se mueven e interactúan los personajes y también el resultado de las interacciones entre ellos.

Ya sea en lo criminal, en lo policíaco, en el *thriller* e, incluso, en el espionaje la inmensa mayoría de los delitos e investigaciones –policíacas y de espionaje– se llevan a cabo en las ciudades, ya que en ellas, como mencionan Berger y Luckmann (1991: 85) es “dónde se concentra la población y se relacionan sus habitantes, facilitando el intercambio de ideas e información, estimulando la responsabilidad social”, pero también son los lugares donde, según Durkheim (1986: 117-118), el crimen está más ligado debido a las condiciones fundamentales de toda vida social. Claro, todo ello no evita que en el campo se lleven a cabo delitos, como lo observamos en *La piedra lunar* (1868) de Wilkie Collins, o en el cuento *Un asunto familiar* (2004) de Lorenzo Silva¹⁸.

Ahora bien, aunque con ciertas similitudes, el espacio juega un papel muy distinto en lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, ya que cada una de ellas posee un discurso y una estructuración textual distinta. Es decir, lo criminal no necesita una

¹⁸ Incluido en el libro de relatos *Nadie vale más que otro* (2004).

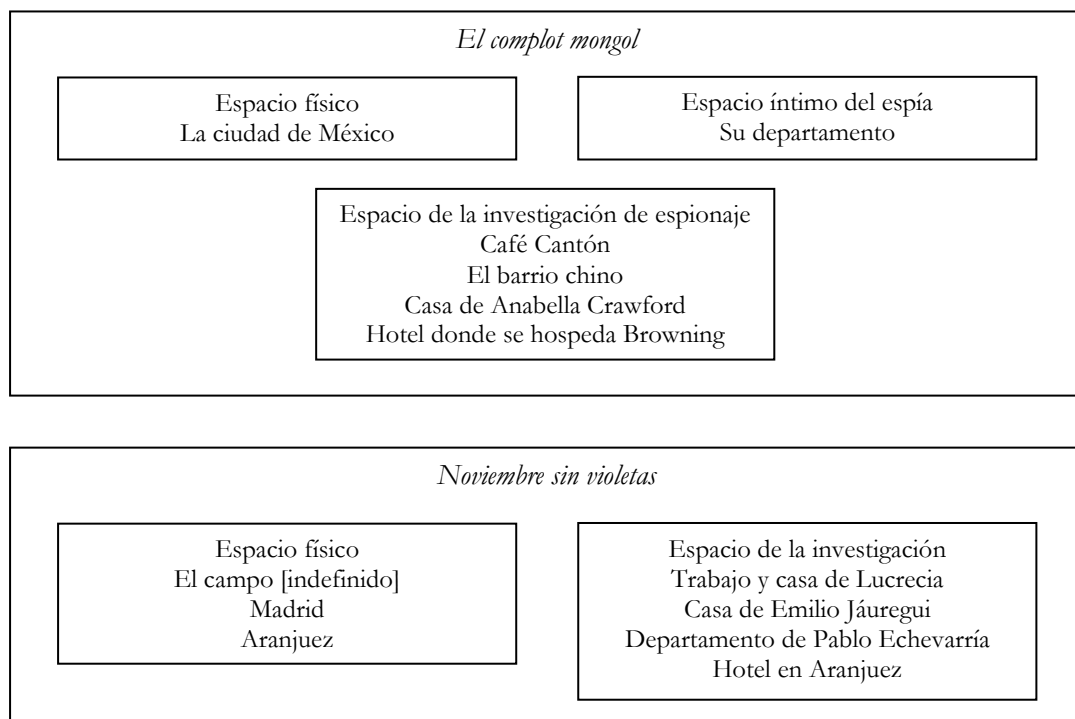
investigación, mientras que lo policíaco sí necesita un crimen –con excepción de la narrativa metafísica–. Dentro del espionaje, la investigación, como ya hemos visto, posee características distintas que en lo policíaco. Así pues ubiquemos cuatro distintos tipos de espacio: el del crimen, el de la investigación policíaca, el del espionaje y el del *thriller*.



Hay que señalar que existen más diferencias notables en el espacio entre lo criminal y lo policíaco. Dentro de su etapa clásica, en la narrativa criminal se aprecia que los delitos se llevan a cabo a nivel interior y exterior, es decir en espacios cerrados –casas, hostales, casas de cita, tabernas, etc.– y en las calles o plazas de las ciudades. En lo policíaco se da,

casi de manera exclusiva, en espacios cerrados. No en balde, el clasicismo policíaco desarrollará con Conan Doyle, Gaboriau, Leroux y Christie el <<misterio del cuarto cerrado>> que Poe utilizara. A eso hay que agregar el llamado fenómeno de <<investigación de sofá>>: el investigador puede no estar en la escena del crimen, pero gracias a su gran intelecto es capaz de resolver el delito sin moverse de su piso o departamento. Esta situación cambia radicalmente con la llegada del <<realismo *noir* norteamericano>>: los crímenes tanto en uno como en otro género se pueden llevar a cabo libremente en espacios cerrados o abiertos. Una situación que se mantiene aún en la actualidad. Por lo que respecta al espionaje su espacio se concentra en lugares hostiles para el espía –generalmente en naciones enemigas–, pero en la obra de ciertos autores como Ian Fleming el espacio adquiere tonos exóticos. Respecto al *thriller* este parte de los espacios típicos de la novela gótica –castillos, casonas embrujadas, etc.– traspasándolos en la etapa moderna y postmoderna.

Ya una vez que hemos observado las diferencias del espacio dentro del <<sensacional de *suspense*>>, es posible establecer una última relación de los espacios:



Plenilunio

Espacio físico
Una ciudad al sur de España

Criminal

Lugar en el que se cometió el crimen
[Fátima y Paula]
Un parque del centro de la ciudad

Lugar en el que se abandonaron los
cuerpos
El mismo parque del centro de la ciudad

Espacio íntimo del criminal
La casa donde vive con sus padres

Espacio íntimo de la víctima [Fátima]
Su casa

Espacio íntimo de la víctima [Paula]
Su casa

Policíaco

Lugar en el que se abandonó el cuerpo
[Fátima]
Un parque del centro de la ciudad

Lugar en el que se abandonó el cuerpo
[Paula]
El mismo parque donde se encontró el
cuerpo de Fátima

Lugar en el que se cometió el crimen
[Fátima y Paula]
El parque donde fueron abandonados
sus cuerpos

Espacios de la investigación
El parque donde se encontró el cuerpo
de Fátima y donde fue abandonada
Paula
La calle cercana a un parque donde
encontraron con vida a Paula
Las casas de Fátima y Paula, así como
sus respectivos barrios
Sala de autopsias
Casa del padre Orduña
La comisaria

Espacio íntimo del investigador
El departamento de Susana Grey
El departamento del <<Inspector>>

Espacio íntimo de la víctima
[Fátima y Paula]
Sus respectivas casas

Espacio íntimo del criminal
La casa donde vive con sus padres

Deudas pendientes

Espacio físico
Madrid

Thriller

Espacio del conflicto
La gestoría

Espacio íntimo de la víctima
[Pablo Esteban Sánchez]
Su departamento

Espacio íntimo de los criminales
Ribeiro: su departamento
Fonseca: su departamento
Petrell: su despacho
Castro Arenas: su despacho

Policíaco

Lugar en el que se abandonó el cuerpo
Una calle

Lugar en el que se cometió el crimen
La misma calle donde se encontró el
cuerpo de Trendy

Espacios de la investigación
La calle donde se encontró a Trendy
La casa de los padres de Trendy
Los hogares y lugares de trabajo de los
conocidos de Trendy
El departamento de Nora
La comisaría de policía

Espacio íntimo de la víctima
El departamento de Nora

Ojos de agua

Espacio físico
Vigo

Espacio de la investigación
Trabajo y departamento de Reigosa
Casa de Dimas Zuriaga
Bar donde Reigosa acudía regularmente
Departamento de Orestes
La comisaría
Hospitales
La empresa química de Ramón Ríos

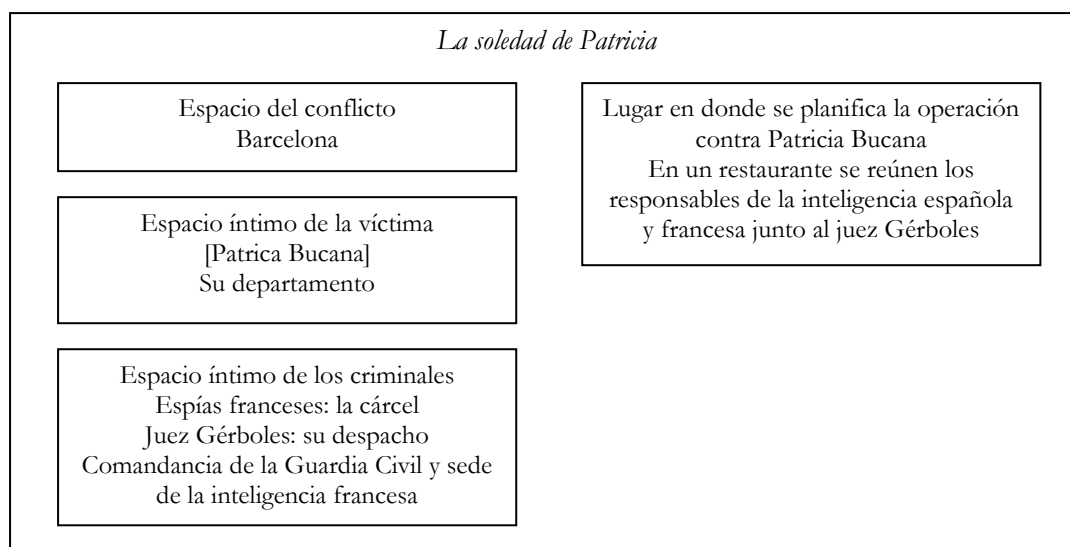
El baile ha terminado

Espacio del conflicto
Bilbao

Espacio íntimo de la víctima
[Ruano Peredo]
Su habitación de hotel

Espacio íntimo de los criminales
Somarriba: una urbanización a las
afueras de Bilbao
Diermissen: un pequeño pueblo a las
afueras de Bilbao

Lugar en donde se planifica la operación
antiterrorista para encontrar al topo
etarra
Comandancia de la Guardia Civil en
Bilbao



Resumiendo. El espacio es distinto en lo criminal y lo policíaco. Para el delincuente, el lugar donde lleva a cabo el delito –el asesinato serial, por ejemplo– posee una relevancia casi mística. Hay algo de sagrado en ese espacio, íntimo, oculto al resto de los demás. Es cierto que en muchas ocasiones dónde aparece el cuerpo no tiene nada que ver con lo sacro –desde el punto de vista del asesino en serie– sino que es el punto elegido para deshacerse de un envoltorio que ya no le sirve. Para el investigador policíaco, el espacio donde se cometió el crimen y/o se dejó el cuerpo posee cierto aire sagrado, es el único enlace espacial entre el criminal y él mismo, es un puente que los une.

Ahora bien, esta visión del problema del discurso y del texto invariablemente nos ha llevado a ciertas conclusiones. Efectivamente, lo criminal, lo policíaco, el espionaje, e incluso el *thriller*, poseen un discurso distinto entre ellos, así como una serie de elementos textuales que los hacen ser parecidos, pero distintos. En las cuatro narrativas se observan personajes, pero, incluso, aunque compartan un personaje en común, como el criminal, es nos las hace ser idénticas, un error en el que invariablemente se incurre.

En esta investigación el elemento en común entre *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* es la investigación: un elemento tipológico aparentemente exclusivo de lo policíaco. Esto nos puede llevar a concluir que estamos ante siete textos policíacos. Falso. Gracias al estudio del discurso y del género hemos comprobado que existe en la mayoría de estos textos una

contaminación tipológica que nos lleva al problema de la violación de la frontera del <<sensacional de *suspense*>>. Es decir, una novela como *Plenilunio* posee elementos criminales, policíacos y del *thriller* que van moldeando la novela de Muñoz Molina y que hace imposible de catalogarla como un <<simple texto policíaco>>.

En conclusión para que un texto pueda ser catalogado como policíaco o *thriller* no basta con poseer un discurso policíaco o del *thriller*. Es necesaria la interacción entre discurso y texto para que empiece a conformarse una novela policíaca o un *thriller* e incluso se abre la posibilidad de que aparezcan híbridos literarios que significan la ruptura de la vasta frontera de lo <<sensacional de *suspense*>>.

Se han dado dos pasos significativos hacia el estudio del problema del límite en la literatura <<sensacional de *suspense*>> y las fluctuaciones tipológicas criminales, policíacas, de espionaje y del *thriller*: un búsqueda arqueológica de estas cuatro así como el estudio del discurso y el texto. No obstante, todavía hace falta seguir explorando de una forma interdisciplinaria el problema del límite y de las fluctuaciones. El siguiente paso es plantear un análisis semiótico, desde el punto de vista de la semántica de los mundos posibles, con el cual se observarán las relaciones de los distintos signos tipológicos que componen cada narrativa –criminal, policíaco, espionaje y *thriller*– con lo que podrán establecer las redes de comunicación semánticas de los siete textos, y así vislumbrar los elementos que componen cada narrativa, sus fluctuaciones semántico-comunicacionales y la ruptura de la porosa frontera <<sensacional de *suspense*>>.

El primer paso es plantear un análisis semiótico, desde el punto de vista de la semántica de los mundos posibles, con el cual se observarán las relaciones de los distintos signos tipológicos que componen cada narrativa –criminal, policíaco, espionaje y *thriller*– con lo que podrán establecer las redes de comunicación semánticas de los siete textos, y así vislumbrar los elementos que componen cada narrativa, sus fluctuaciones semántico-comunicacionales y la ruptura de la porosa frontera <<sensacional de *suspense*>>.

Capítulo 4

La creación literaria. Los mundos posibles

La semántica ocupa un papel importante en el estudio del problema del límite en la literatura <<sensacional de *suspense*>>: se observa el proceso de creación del texto ficcional, en este caso los siete textos estudiados, a partir de parámetros comunicacionales que nos permitirá ver el intercambio de tipologías entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que motiva la ruptura de la frontera entre estas cuatro narrativas, dando como resultado un problema limítrofe que permite el mestizaje de novela y cuentos provocando híbridos literarios como la denominada novela negra. Un detalle importante es que el análisis se fundamentará en gran medida empleando la semántica de <<mundos posibles>>, particularmente las teorías de Tomás Albaladejo y Lubomír Doležel. La razón de esta elección es que esta teoría ofrece un nuevo fundamento para la semántica al proporcionar una interpretación del concepto de mundo ficcional, siendo, para esta investigación, una herramienta en el análisis del problema del límite <<sensacional de *suspense*>>.

Ahora bien, uno de los grandes problemas que han interesado a la teoría literaria ha sido el de la realidad y la ficción. No es nuestra intención hacer un estudio sobre ello, ya que desde la antigüedad filósofos griegos como Platón, en *La república* o en *El sofista*, pasando por los alemanes como Kant, *Crítica de la razón pura* (1780) y *Crítica del juicio* (1790); Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1818-1819); Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia* (1872), *Sobre la verdad y mentira en sentido extramoral* (1873), lo han estudiado. Y ello sin olvidar el trabajo de investigación en el siglo XX: Husserl, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1913); los estructuralistas rusos; Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros ensayos* (1975); Hanna Arendt, *The Life in the Mind* (1980); Félix Martínez Bonati, *La ficción narrativa: (su lógica y ontología)* (1992); Gerard Genette, *Ficción y dicción* (1993); Philippe Descola, *Antropología de la naturaleza* (2003); Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), por citar solo algunos.

Como bien indica Gerard Brumer (1994: 159) no existe una realidad prístina. Todo contexto es creado en base a la transmutación de alguno anterior y lo que es más: se construyen muchas realidades desde distintas intenciones, una idea que Nelson Goodman

(1990: 131) ya tiene presente: “Construimos, pues, mundos haciendo versiones de mundos”, es decir, dichas realidades o mundos son todos reales, dado que son construidos por la humanidad desde una perspectiva de verdad. La pregunta es ¿Cómo se relaciona esto con *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* y el problema del límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y *thriller*?

La relación entre literatura y creación de mundos se da en un plano de ficcionalización. Iser (1987: 58) lo ve así al afirmar que “la ficcionalización es la representación formal de la creatividad humana, y como no hay límite para lo que pueda escenificar, el propio proceso creativo lleva la ficcionalidad inscrita [...]”. El mismo Brumer (1994: 160) coincide en ello: “la función de la literatura como arte es exponernos a dilemas, a lo hipotético, a la serie de mundos posibles a los que puede referirse un texto”.

Hacer literatura es producir situaciones, acciones o escenarios. El sentido de la ficción es, como afirma Martínez Bonati (1992: 37), “la presentación de vistas imaginarias del mundo [...]”; crear dimensiones alternas a la social humana. Dicha correlación entre literatura y creación de mundos se relaciona con las novelas estudiadas precisamente porque en la primera se crean mundos ficcionales, en este caso creados por Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez.

1. La creación ficcional y los mundos posibles

¿Qué es un mundo posible? ¿Una idea que traza la posibilidad de que lo maravilloso entre en contacto con la realidad social humana? O acaso ¿es plantear una perspectiva en la cual se abren varias dimensiones paralelas?

La noción de mundo o contexto <<posible>> está, en la mayoría de los casos, de modo no explícito en la actuación y en la reflexión cotidiana de los hombres para quienes existe una realidad, la de la <<vida cotidiana>>, y otras alternativas de esta, algunas de las cuales podrían, en determinadas ocasiones, llegar a ser igualmente <<reales>>:

Conocemos el mundo de diferentes maneras, desde diferentes actitudes, y cada una de las maneras en que lo conocemos produce diferentes estructuras o representaciones o, en realidad, “realidades”. A medida que nos volvemos adultos [por lo menos en la cultura occidental] nos hacemos cada vez más expertos en ver el mismo conjunto de sucesos desde perspectivas o posturas múltiples y en considerar los resultados como, por decirlo así, mundos posibles alternativos (Brumer, 1994: 115).

Afirmar que la <<dimensión real humana>> es solo una entre muchas tiene como consecuencia que el universo total de posibilidades pueda contener una infinidad de sub-universos, cada uno organizando sus mundos constitutivos de un sistema de realidad diferente. Si se considerara el mundo actual como el centro de un sistema modal y los mundos posibles [actuales] como satélites que giran alrededor de él, entonces el universo global podría estar recentrado alrededor de cualquiera de sus planetas (Vázquez Rocca, 2004: 1). Es decir, desde la perspectiva del contexto <<posible>> lo que se considera como el mundo social humano se vuelve una alternativa. Se da pie a posibles conjeturas, al llamado <<que hubiera sucedido si...>>.

Raymond Bradley y Norman Swartz (1979: 7-8) consideran que el universo del discurso no se limita al mundo real, sino que se extiende sobre incontables mundos posibles que no están en la realidad social. El hecho es que la existencia de dimensiones paralelas a las de la <<vida cotidiana>> –los sueños, el deseo, el temor, los hipotéticos o los <<imposibles>>– ha atraído enormemente la atención de la filosofía del lenguaje, la lingüística y la teoría literaria a tal punto que se desembocó en una semántica de mundos <<posibles>>. De este modo, Popper y Eccles (1980: 41-57) distingue tres tipos de mundos: el ficticio, el de los estados mentales y el de los productos mentales. Pero ¿dónde ubicar mundos como *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*? Para Tomás Albaladejo (1998: 75):

[...] los mundos posibles tienen su existencia dentro o fuera del mundo que corresponda a la realidad cotidiana. Estos mundos se presentan como una forma de explicación de la realidad, pues de ella forman parte tanto el mundo social humano, la realidad cotidiana, como los mundos alternativos de éste.

Tomando como punto de partida la idea de Popper y Eccles, Brumer (1994: 59) considera que “el artista crea mundos posibles mediante la transformación metafórica de lo ordinario y lo <<dado>> convencionalmente”. En esa misma línea, se ubica Antonio Garrido Domínguez (1993: 29):

En cuanto a construcción imaginaria el relato de ficción implica la creación de mundos parecidos o no a la realidad efectiva pero, en cualquier caso, mundos alternativos al mundo objetivo, sustentados en la realidad (interna o externa), y cuya existencia hace posible el texto. La ficción constituye, pues, una forma de representación gracias a la cual el autor plasma en el texto mundos que, globalmente considerados, no tiene consistencia en la realidad objetiva, ya que su existencia es puramente intencional.

Un proceso, el de la ficcionalización, que todo autor, incluyendo a los que estamos estudiando, realizan.

Abordar la actividad literaria desde su capacidad configuradora de ficciones es tomarla como acción promotora de enunciados que presentan universos de discurso especialmente dignos de ser tomados en cuenta. Esa acción configuradora tiene un interés en la medida en que proyecta delante de sí un mundo-del-texto, <<mundo posible>>, como lugar de acogida al que uno podría atenerse y donde se podría habitar para llevar a efecto los posibles más propios. Sin ser un contexto real, ese objeto intencional, apuntado por el texto como algo exterior a sí mismo, constituye una primera mediación, en la medida en que lo que un lector puede apropiarse de él. Realmente no es la intención perdida del autor detrás del texto, sino el mundo del texto delante del texto (García Noblejas, 1996: 223). Para Félix Martínez Bonati (1992: 109):

[...] entramos en el mundo de la ficción sabiendo que se trata de ficciones, de individuos inexistentes, cuya realidad es ilusoria y está para siempre fijada en *una* presentación aspectual. Y, sin embargo, una vez *dentro* de ese mundo, lo vivimos como si fueses parte del mundo real y poseyese todas sus propiedades básicas. Si así no fuera, por lo demás, como ya señalamos, no habría allí ni ilusión ni ficción, sino meramente una configuración actual percibida en un acto de autoconciencia.

Pero ¿por qué emplear esta semántica? ¿Qué ofrece de novedoso esta teoría? y más importante aún ¿cómo actuará en el problema del límite entre las narrativas que componen la literatura <<sensacional de *suspense*>> y en *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Dudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*?

Primero, rompe con el monopolio de siglos de la semántica mimética ofreciendo una alternativa radical a ella. La semántica de <<mundos posibles>> desecha el modelo de <<mundo único>> el cual propone una especie de ley que promulga que la vida social humana es el domicilio de los particulares ficcionales, pero que es incapaz de explicarlos. Segundo, porque con esta nueva semántica se pueden superar las dificultades en la teoría

literaria que no han sido respondidas satisfactoriamente por la semántica mimética, como el hecho de que no existan <<prototipos>> reales para la ficción narrativa o ¿es que acaso ya se sabe, con precisión, dónde están los individuos representados por Filiberto García, Juan Galba, <<Inspector>>, el <<Criminal>>, Susana Grey, Pablo Esteban, Ruano Peredo, el Inspector Caldas o Patricia Bucana? Tercero, a través de este modelo semántico podremos distinguir aspectos conceptuales de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que los caracterizan, pero que también los hacen ser distintos. De igual modo, nos ayudara a ver cómo dichos elementos conceptuales se combinan en las novelas estudiadas traspasando la frontera entre estas cuatro narrativas.

La teoría de <<mundos posibles>> ha sido bastante atractiva para la teoría literaria a tal punto que para Pospelov (1967: 82) es una importante herramienta por la cual los artistas pueden transfigurar la vida cotidiana “patentizando con ello la dimensión de su imaginación” o como dice Marie Laure Ryan (1997: 181):

Puesto que no hay límites para la imaginación humana (o mejor dicho, puesto que la imaginación humana no puede concebirse a sí misma como limitada), en un universo ficcional, todo puede suceder, sea en el centro o en la periferia. Me siento tentada de concluir que no existe tal cosa como un mundo imposible. Si este fuera el caso, ¿qué sentido tiene invocar el concepto de posibilidad?

Sin embargo, es necesario precisar que una teoría englobadora de las ficciones literarias no surge de una apropiación mecánica del sistema conceptual de la semántica de <<mundos>>. Los contextos ficcionales de la literatura tienen un carácter específico por estar incorporados en textos literarios y por funcionar como artefactos culturales (Doležel, 1997: 78).

Hay que aclarar que esta semántica de <<mundos posibles>> no es nada nueva. Ya desde la Antigüedad Marco Fabio Quintiliano, en su *Intitution oratoire*, aborda la cuestión de la clasificación de textos que al tratar las lecturas debe realizar el futuro orador¹. Una serie de ideas que, ya superado el Renacimiento, desarrollará aún más Leibniz en su principio de <<composibilidad>> el cual aceptaba que todo era posible, siempre y cuando no fuera contradictorio. Como parte del desarrollo de la teoría de <<mundos posibles>> las

¹ Para Rodríguez Pequeño (2008: 23) si los criterios de Quintiliano no fueran inflexibles, el tipo de narración histórica del romano sería del tipo I, el de lo verdadero, la narración realista al tipo II, la ficción verosímil y la narración fabulosa sería del tipo III, ficción inverosímil, adelantándose a Tomás Albaladejo (1998) y su teoría de mundos.

aportaciones de Baumgarten –*Meditationes Philosophicae de Nonnullis ad Poema Pertinentibus* (1735)–, Breitinger –*Critische Dichtkunst* (1740)– y Bodmer –*Von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) y *Kritische Betrachtungen über die poetischen Gemähle der Dichter* (1741)– resultan importantes ya que se establece un desafío a la doctrina mimética y se va fundamentando conceptos clave en la teoría de <<mundos posibles>> que hacen a la literatura como dimensiones paralelas a la social humana. Toda una teoría que finalmente se popularizará en el siglo XX con nombres como Kripke, Cresswell, Woltersdorff, Yagisawa, Hintikka, Scout, Lewis, Kaplan, Doležel y Albaladejo, entre otros, que reformularon no sólo la lógica modal, sino su sistema completo al proponer que el mundo social humano está rodeado por una infinidad de mundos posibles e imposibles.

2. La semántica de los mundos posibles

Recapitemos. Los mundos <<posibles>> existen y el mejor ejemplo de su existencia está en la literatura. Sin embargo, aparecen ciertas preguntas que Vázquez Rocca (2004: 2) plantea acertadamente: “¿Qué es lo que diferencia a mundos genuinos de mundos espurios? ¿De qué están hechos y cómo están hechos estos mundos?”. Pero sobre todo ¿qué es un mundo posible? No se pretende ofrecer una definición de la semántica de <<mundos>> que intente ser única. Eso sería francamente imposible, por lo que se brindan los puntos de vista de distintos especialistas.

Para Kripke (1980: 18) y Woltersdorff (1980: 131) son situaciones totales o máximamente generales, mientras que Yagisawa (*cf.* Doležel, 1999: 33) considera que son una “suma de posibilidades máximas, cohesivas y mereológicas”². Por su parte, Doležel (*ibidem*) piensa que “son *artefactos* producidos por actividades estéticas como la composición poética y la musical, la mitología y la narración, la pintura y la escultura, el teatro y la danza, el cine y la televisión, etc.”, mientras que para Garrido Domínguez (1993: 31) son los mundos “que se apoyan en el mundo efectivo –sean factibles o no–, aunque solo se consideran ficcionales los plasmados en los textos [los cuales pueden ser literarios o no]”. Para Umberto Eco (1987: 174-175) un mundo posible es una estructura o una entidad que no es efectiva, pero existe.

² No fue posible encontrar el artículo “Beyond Possible Worlds” (1988) de Takashi Yagisawa.

El complot mongol, Noviembre sin violetas, Plenilunio, Deudas pendientes, Ojos de agua, El baile ha terminado y La soledad de Patricia son mundos posibles que forman parte de un conjunto de <<mundos>>, de artefactos estéticos contruidos, conservados y en circulación en el medio de los textos ficcionales y, como declara Eco (*ibidem*: 173) no son conjuntos vacíos, sino llenos, es decir mundos amueblados, de manera que no debemos hablar de tipos abstractos de mundos posibles desprovistos de listas de individuos, sino, por el contrario, de mundos grávidos cuyas propiedades e individuos debemos conocer.

La manera en que se gesta cualquier <<mundo posible>> es sencilla. Un autor, en el caso de nuestra investigación Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez, es una entidad que posee, además de propiedades físicas, una vida mental –estados, propiedades, sucesos y actos mentales–. Los sucesos que la persona provoca son desencadenados por acontecimientos mentales específicos –intenciones– y se denominarán acciones. La actuación de estos siete escritores–y en general de todos los autores– enriquecerá al mundo a través de una nueva clase de objetos, los artefactos. Dicha actuación comprenderá actos semióticos, en particular de habla, en los que el autor empleará signos para transmitir una información (Doležel, 1999: 58). No obstante, todavía no estamos está ante el acto narrativo como tal:

La teoría narrativa ha reconocido siempre que tanto las narraciones ficcionales como las no ficcionales se caracterizan por la presencia de una historia, de una cadena más o menos compleja de sucesos [...] La semántica de la ficción no niega que la historia sea el elemento determinante de la narrativa, pero pone en un primer plano las condiciones macroestructurales de la generación de historias: las historias tienen lugar, se representan en ciertos tipos de mundos posibles (*ibidem*: 57).

Con la estructuración de la historia, se cierra, de cierto modo, lo que sería el primer paso de la construcción de mundos posibles. Pese a ello, son necesarios otros pasos para concluir con dicha construcción.

Es necesario saber que hay una distinción –dentro de la semántica de mundos que Doležel (1999: 48-49) propone– entre textos que representan el mundo –textos R– y textos que construyen el mundo –textos C–, lo que para Genette (1993) es el relato factual y el ficcional.

En el primer caso, el mundo real existe antes e independientemente de la actividad textual. Los textos que representan son, de cierto modo, representaciones del contexto social humano y proporcionan información acerca de él en crónicas, reportes, informes, hipótesis, etc. Es una actividad textual que afirma la existencia de los mundos y determina sus estructuras. En el segundo caso, y que compete más a la semántica de <<mundos posibles>>, hay una oposición a los textos R, puesto que al ser estos textos una suerte de recreaciones de la vida cotidiana están sujetos a una evaluación de verdad siendo posible juzgar si sus afirmaciones son verdaderas o falsas.

A estos textos que construyen <<mundos posibles>> pertenecen nuestras novelas estudiadas, textos de tipo C, de acuerdo a la tipología de Doležel, a los que no les afecta una evaluación de verdad o mentira. Sus enunciados son verdaderos en dos niveles: a nivel intratextual lo que los investigadores –Filiberto García, Juan Galba, el <<Inspector>>, Pablo Esteban Sánchez, el inspector Leo Caldas, Ruano Peredo y Patricia Bucana–, hagan solo tiene validez en las respectivas historias; a nivel extratextual, relacionado con el pacto ficcional entre autor y lector, Lejeune (1975), Genette (1993) y Alberca (2007): el lector cree lo que está leyendo.

Sin embargo, hay que remarcar que este tipo de textos pueden partir de premisas verdaderas, socialmente hablando, dado que están compuestos por autores reales que utilizan los recursos de un lenguaje humano real y están destinados a lectores reales³.

Ahora es necesario concentrarse en la semántica de mundos <<posibles>>, debido a que en ella estarán los cimientos de la producción ficcional literaria. Doležel (1999) nos ofrece, a continuación, una serie de pautas que cimientan esta semántica.

2.1 Ontología del mundo ficcional

Como ya se ha mencionado con anterioridad un texto de ficción no conduce a ninguna realidad extratextual, aún con la salvedad de haberse basado en historias verídicas;

³ Es inevitable relacionar *Plenilunio* con el caso de los <<Crímenes de Alcacér>>, en la provincia de Valencia, en la que tres adolescentes fueron asesinadas, el 13 de noviembre de 1992, supuestamente por Antonio Anglés; o *La soledad de Patricia* con el caso de los espías franceses capturados en Manresa en el 2002, bajo las órdenes del general Rondot, el jefe de la inteligencia francesa y el hombre que capturó al <<Chacal>>. Asimismo, hay que recordar que Poe se basó en el caso real de la joven norteamericana Mary Cecilia Rogers asesinada en Nueva York, para escribir *El asesinato de Marie Roguét*, publicado en noviembre de 1842 antes de que se solucionara el caso. Supuestamente, la policía siguió el mismo método de investigación de Dupin para encontrar al asesino.

todo lo que toma de la ella se transforma en elemento de ficción. Como apunta Käte Hamburger (1995: 59):

Desde el punto de vista teórico lo ficticio se define exclusivamente, primero, por no contener ningún yo real, y segundo por tener que contener necesariamente un yo de origen ficticio, es decir, sistemas de referencia que nada tiene que ver temporal ni epistemológicamente con un yo real que viviera de algún modo la ficción, ni el del autor ni el del lector. Lo que a la inversa significa igualmente que son irreales, ficticios.

Un ejemplo claro lo presentan los seis investigadores españoles –tres policías profesionales, el <<Inspector>>, Leo Caldas y Ruano Peredo, un ciudadano común, Pablo Esteban, un ex-sicario, Juan Galba, y una periodista, Patricia Bucana– y el mexicano –un sicario al servicio de la policía secreta, Filiberto García–. Ninguno de ellos son investigadores policíacos que se encuentre realmente en algún punto geográfico de España o México. Simplemente son personajes individuales y posibles que habitan en mundos alternativos.

Por evidente que sea ha sido una constante –debido, en gran medida, a la mala interpretación del concepto *mimesis*– confundir a las personas históricas de la vida cotidiana con ellas mismas, pero enmarcadas en un contexto de la ficción. Dicha confusión no debería siquiera existir. Los elementos ficcionales, ya sean generales o particulares, son ontológicamente diferentes de los de la realidad social humana. Incluso, es imposible que los personajes puedan conocer, interactuar o comunicarse con personas reales, al menos en el mundo social humano. Para Genette (1993: 20, 32) este efecto de posible confusión entre realidad social y realidad ficcional se debe a varias razones: primera, el propio texto puede provocar una reacción estética que se deba no tanto a su forma, sino a su contenido, por ejemplo, podemos reconocer y apreciar como objetos estéticos, independientemente de la forma como estén contados, una acción o un acontecimiento real relatado por un historiador o un autobiógrafo como cualquier otro elemento de la realidad; segunda, en la ficción nos encontramos con enunciados ficcionales cuyo verdadero <<yo origen>> no es el autor, sino los personajes ficticios, cuyos puntos de vista y situación espacio-temporal rigen toda la enunciación del relato, hasta en el detalle gramatical de sus frases, y *a fortiori* del texto dramático, es decir el enunciado putativo de un texto literario no es nunca una persona real, sino un personaje ficticio.

La semántica de <<mundos>> establece que individuos ficcionales, como los ya mencionados investigadores, no dependen en ningún momento de prototipos reales para su existencia. Como bien apunta Genette (*ibídem.*: 27) “es literatura de ficción la que se impone esencialmente por el carácter imaginario de sus objetos, literatura de dicción la que se impone esencialmente por sus características formales”.

Tanto Nicholas Rescher (1975: 69) como Terence Parsons (1980: 51-52) establecen que las personas con <<prototipos>> en el contexto social humano constituyen una clase semántica distinta dentro del conjunto de las personas ficcionales. Rescher (1975: 38) sugiere el término <<versiones>> para designar las diferentes “apariencias descriptivas de un mismo individuo en mundos posibles diferentes”. Por su parte, Lewis (1983: 27-28) subraya que las “cosas en mundos diferentes no son nunca idénticas” y conecta las distintas encarnaciones de una misma cosa en mundos diferentes a través de la “relación de réplica” (*ibídem.*). Es una relación de <<similitud>> y, por tanto, parece presuponer que las réplicas comparten algunas propiedades fundamentales.

El hecho es que estos siete escritores, Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez –al igual que cualquier otro escritor– abren las puertas a una semántica que les permite alterar biografías, lugares, acciones, etc. de personas históricas cuando las incorporan a los mundos de ficción que han creado, como lo hace Robert Harris que nos presenta en *Fatherland* (1992) a un Hitler anciano y victorioso en la Europa de los sesenta.

Todo esto se debe a lo que Kripke (1980: 48-49) llama <<designación rígida>>, es decir, el hilo que mantiene unidas todas las encarnaciones de un individuo en todos los contextos es delgado y teóricamente controvertido. Pese a ello, la <<designación rígida>> no implica que una persona solo tenga que llevar un nombre propio. Puede ser conocida por otros nombres, alias, apodos, pseudónimos. Pero una vez que se descubre la equivalencia referencial entre los diferentes nombres se establece el vínculo inter-mundos entre las réplicas. Se puede ocultar tras diversos apodos, pero esta maniobra no excluye la posibilidad de ser identificado (Doležel, 1999: 39).

Proponer una perspectiva mimética que presente a las personas ficcionales como el Filiberto García, Juan Galba, el <<Inspector>>, Pablo Esteban, el inspector Leo Caldas,

Ruano Peredo y Patricia Bucana como un conjunto mixto de <<gente real>> y <<personajes puramente fictivos>> conduce a serias dificultades teóricas y a una práctica crítica ingenua. Hay que tener presente que los textos descriptivos son representaciones del contexto real, un mundo preexistente a cualquier actividad textual. Mientras que los textos constructivistas preexisten a sus mundos (*ibidem*: 39, 89). Esto es importante, puesto que los textos constructivistas son los ficcionales en un sentido funcional, mediadores en la actividad <<poética>> del autor, pero también lugar de almacenamiento y transmisión de <<mundos>>. El universo de la ficción depende de dichos textos debido a que ellos, a través de la labor creadora, lo determinan.

La construcción de los mundos ficcionales ocurre en el acto creativo de la imaginación poética, la actividad de la *poiesis*. Con los potenciales semióticos del texto literario, Bernal, Silva, Muñoz Molina, Jiménez Barca, Villar, Ibáñez y Quílez llevan a la existencia <<mundos>> que no existían antes de su acto *poietico*. Pero, como bien apuntaba Kripke, ninguno de ellos emplea <<poterosos microscopios>> para buscar dicho texto, sino que produce un mundo ficcional que no estaba disponible.

La génesis de los mundos ficcionales puede considerarse un raro extremo de cambio del mundo, un cambio de la no existencia a la existencia. La particular fuerza elocutiva de los actos de habla literarios que produce este cambio se llama fuerza de autenticación. Un estado de cosas posible y no realizado se convierte en un existente ficcional al ser autenticado por un acto de habla literario oportunamente emitido. Existir en la ficción significa existir como posible textualmente autenticado (*ibidem*: 90). No obstante, surgen varias preguntas ¿ese existir corresponde exclusivamente a dominios <<posibles>>?

2.2 Ilimitación y diversidad de los mundos ficcionales

La literatura no está sujeta a la simple idea de imitar la naturaleza; su horizonte creativo es bastante amplio debido a que no encuentra las limitaciones de la semántica mimética. La imaginación permite traspasar cualquier límite o imposición a tal punto que, Verne, hacia 1870, ya había imaginado submarinos sin que estos fueran todavía proyectos. Sin embargo, dicha amplitud encuentra ciertas limitaciones. Cuando gestó la teoría de <<mundos>> Leibniz impuso una restricción sobre ellos: la <<composibilidad>> es decir, solo es posible lo que no es contradictorio. Pero ¿qué sucede con casos, como los que

presenta la obra de Robbe-Grillet o la narrativa postmoderna, donde se observan mundos contradictorios, imposibles, impensables, que no se ajustan a la propuesta de Leibniz?

Afortunadamente, Leibniz (*cfr.* Doležel, 1999: 41) no mantuvo una cerrazón respecto al principio de <<composibilidad>> de los mundos⁴. Ofreció una opción válida para lo no-composible: “Al igual que existe una infinidad de mundos posibles, existen también una infinidad de leyes, algunas propias de uno, otras propias de otro, y cada individuo posible de un mundo encierra en su noción las leyes de su mundo”. Eso también afecta a la narrativa <<sensacional de *suspense*>>, ya que es totalmente válido que en novelas como *La pesquisa* (1994) de Juan José Saer, *La bestia de la diagonales* (1999) de Néstor Ponce o *El oscuro pasajero* (2004) de Jeff Lindsay, el investigador policíaco sea el asesino en la historia; o que criminales como Juan Galba, en *Noviembre sin violetas*, o locos como el detective Orate, en *El misterio de la cripta embrujada* (1979), realicen una investigación.

Las reglas de la vida cotidiana son simplemente un ejemplo de los órdenes generales existentes en otros <<mundos>> los cuales controlan la entrada de los componentes en el mundo, admitiendo aquellas entidades que cumplan la orden general. Ello quiere decir que cada contexto tendrá sus propias reglas, las cuales deberán ser respetadas. De este modo, se establece una correlación entre el <<orden>> del mundo creado y la <<composibilidad>> de los individuos, escenarios y objetos, entre otros, que habitan en él. Por tanto, los mundos ficcionales no tienen que ajustarse a las estructuras de la realidad social humana. No existe justificación alguna para la existencia de dos semánticas de la ficcionalidad, una proyectada para la ficción realista y otra para la fantástica. Estos contextos no están constreñidos por los requisitos de verosimilitud, veracidad o probabilidad; se conforman por medio de factores estéticos, históricamente cambiantes tales como los objetos artísticos, las normas tipológicas y genéricas, los estilos del período y los individuales (*ibídem.* 40-41).

Las limitaciones globales impuestas sobre el mundo ficcional de Filiberto García, Juan Galba, el <<Inspector>>, Pablo Esteban, Leo Caldas, Ruano Peredo y Patricia Bucana, en *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* le dan la forma de un <<mundo natural>>; así pues, <<el Inspector>> es composable con <<el Criminal>>, pero no lo es con Pablo Echevarría, de *Noviembre sin violetas*, del mismo modo que Leo Caldas es composable con el Dr. Zuriaga,

⁴ No fue posible encontrar *Die philosophischen Schriften* (1875-1890) de Leibniz.

pero no con el <<Coronel>> de *El complot mongol*. Si en algún momento dado el orden composable se llegara a anular se podrían dar reuniones <<extrañas>> como la que presenta Umberto Eco en *Seis paseos por el bosque narrativo* (1996: 140) en el que el orden se ha anulado tal y como ocurre con algunas novelas postmodernas, dando lugar a una reunión molesta, chocante, si bien, el italiano (*ibidem*) encuentra una justificación a ello: “lo postmoderno ha preparado a los lectores a cualquier depravación metanarrativa”. Cualquier posible anomalía viene a confirmar que el principio <<composibilidad>> depende del orden global imperante en cada ficción creada.

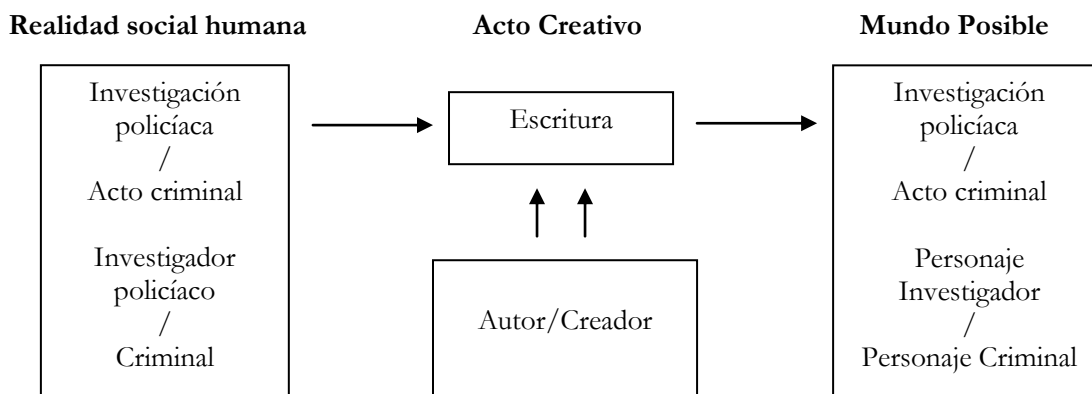
2.3 Tautología de los mundos ficticiales

La semántica de <<mundos>> emplea el concepto de accesibilidad para representar formalmente los contactos entre los mundos <<posibles>>. Con todo, no dice acerca de cómo se pueden establecer los contactos entre las personas reales y los mundos de la ficción. A fin de examinar este caso se tiene que recurrir a la semiótica y a la teoría textual: a los mundos ficticiales se accede a través de canales semióticos y por medio del procesamiento de la información. Debido a su mediación semiótica, la accesibilidad es un comercio bidireccional, multifacético e históricamente cambiante entre lo real y lo ficcional (Doležel, 1999: 43).

Por medio de la semántica de mundos, el individuo, en este caso el lector de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* puede darse cuenta de que el material proveniente de la vida cotidiana sufre una transformación sustancial en el momento en que atraviesa la frontera entre dos dimensiones y se inserta, finalmente, en estas siete novelas. La ontología de los mundos de ficción exige que cualquier ente perteneciente al contexto social humano tenga que convertirse en un posible no real para poder ser parte del contexto ficcional. ¿Cómo se lleva cabo esto, con la simple escritura?

El hecho es que el significado y el significante son transportados al universo de la ficción a través del acto creativo. En la conversión de los personajes ficticiales el proceso es similar al de los objetos. Los individuos pertenecientes a la realidad social humana solamente pueden formar parte del mundo de ficción a partir de un desdoblamiento que dará paso a una especie de clonación, por la cual se convertirá en un personaje posible,

modelado a la manera que escoja el creador de ficción⁵. El Unamuno que se enfrenta a su personaje Augusto no es el escritor nacido en Bilbao en 1864; es un personaje que ha sufrido una metamorfosis de lo real social a lo real literario, o como dice Martínez Bonati (1992: 162) “se ficcionaliza y transfigura”. De otro modo, hubiera sido imposible para Unamuno discutir con sus propios personajes.



En este punto se observan las primeras diferencias que hay entre los textos estudiados. Aunque las siete novelas están enmarcadas bajo la premisa <<investigación>>, solamente *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes* y *Ojos de agua* quedan enmarcadas bajo el postulado máximo de la narrativa policíaca: la <<investigación de un crimen ya cometido>>. *El complot mongol* y *La soledad de Patricia* discurre hacia el espionaje y el *thriller* y *El baile ha terminado* hacia el espionaje, el terrorismo y el *thriller*. Pero eso lo veremos más adelante. Otras dudas surgen respecto al desdoblamiento ficcional: ¿se puede presentar, también, en el caso del lector?

Como se ha mencionado, todas las personas tienen acceso a los mundos ficcionales a través del acto de la lectura. No obstante, esta propuesta de construcción de <<mundos>> a partir de la lectura e interpretación por parte del lector no es muy bien aceptada. El texto es un conjunto de instrucciones para el lector de acuerdo con las cuales tienen lugar la reconstrucción del mundo (Iser, 1987: 65). El lector, tras haber reconstruido el contexto ficcional como una imagen mental, puede reflexionar sobre él y convertirlo en parte de su experiencia, del mismo modo que se apropia del mundo real a través de la experiencia. La apropiación, que va del placer a la adquisición de conocimiento, pasando por seguirlo como

⁵ Este fenómeno se observa en toda la novela histórica con personajes históricos como Julio César, Constantino, Napoleón, Hitler, etc.

si fueses un guión, integra los mundos ficcionales en la realidad del lector (Novitz, 1987: 117, 142).

La semántica de <<mundos>> establece que el acceso a la ficción se da por medio de un proceso de comunicación entre dos unidades: el autor, constructor del mundo a través de su creatividad y talento, y el lector, que reconstruye y accede al mundo creado por el escritor empleando la lectura.

Como se sabe, el punto de vista del lector es sumamente importante, sobre todo a partir de los estudios sobre la teoría de la recepción como los de Ingarden, *La comprensión de la obra de arte literaria* (1968), Iser, *El acto de leer* (1976), *Rutas de la interpretación* (2000), Acosta Gómez, *El lector y la obra* (1989), Eco, *Los límites de la interpretación* (1992), entre otros, y, sobre todo, porque la recepción será, en palabras de Gumbrecht (1987: 147), “el esfuerzo de reconstrucción con el objetivo de comprender las condiciones de diferentes construcciones de sentido sobre un texto dado por lectores con diferentes disposiciones de recepción surgidas histórica y socialmente”.

2.4 Carencia de información de los mundos ficcionales

Leyendo cualquiera de las novelas analizadas uno podría preguntarse ¿castigaban mucho al <<Inspector>> en el orfanato donde vivió de pequeño? ¿Cuándo se separó Leo Caldas de su mujer? ¿Cuántas asignaturas suspendió Pablo Esteban Sánchez en el colegio? ¿Cuántos hermanos tuvo Juan Galba? Obviamente es imposible responder a estas preguntas, ya que solo es posible decidir sobre algunas afirmaciones concebibles acerca de las entidades ficcionales si el autor ofrece antecedentes.

Filiberto García –*El complot mongol*– tiene una cicatriz en la mejilla producto de una pelea con un norteamericano y de joven fue asistente de un general durante la revolución mexicana: “Lo que no podía remediar era la cicatriz en la mejilla, pero el gringo que se la había hecho [...] En la Revolución era otra cosa, pero entonces yo era muchacho. Asistente de mi general Marchena [...]” (Bernal, 1994: 8, 9). El abuelo y el padre de Juan Galba –*Noviembre sin violetas*– eran militares y él fue víctima de una violación: “la había heredado mi padre y yo, que había sido militar como ellos [...] Oscar me violó con ímpetu, brusco y eficaz como un experto [...]” (Silva, 2006: 17, 227). El <<Inspector>> –*Plenilunio*– estuvo destinado varios años en Euskadi, está casado, sin hijos: –¿Es verdad que antes que te

destinaran aquí estuviste en el norte? –Catorce años. En Bilbao [...]–¿Y Tu mujer? –A ella le costaba mucho más [...] También sé que no habéis tenido hijos (Muñoz Molina, 2004: 76). Pablo Esteban Sánchez –*Deudas pendientes*– fue abandonado por su novia Julia y estudio derecho en la universidad: “No encontré la manera de evitar que me novia se diera la vuelta y saliera para siempre de mi vida [...] –¿Tu terminaste la Universidad? ¿No? [...] El policía me contó que estás de abogado en una empresa (Jiménez Barca, 2006: 23, 92). Leo Caldas –*Ojos de agua*– su madre falleció cuando era pequeño y él, ya de adulto, es un aficionado al jazz: [...] fue alzado del suelo y se encontró en los brazos de alguien, como levitando encaramado a la caja oscura en la que reposaba el cuerpo inerte de su madre amortajada [...] –¿Le gusta el jazz? Caldas asintió. –Pues no le había visto nunca por aquí [...] (Villar, 2007: 27, 84). Ruano Peredo –*El baile ha terminado*– nació en Francia, pero es ciudadano español y trabaja en Gijón, aunque ha estado destinado en múltiples sitios y tareas: “Estoy destinado en Gijón [...] Nací en Francia, pero no soy francés. He vivido en mucho sitios: Cantabria, Andalucía, Levante... Atracos, juego, localización de fugitivos... No hay mucho más” (Ibáñez, 2009: 23, 70). Finalmente, Patricia Bucana –*La soledad de Patricia*– vive en un pequeño loft y posee todos los discos de Bruce Springsteen: “Me acababa de trasladar a un loft en la cuarta planta de un edificio de la calle Córcega, muy cerca de la histórica sala de fiesta Cibeles [...] y mi colección de discos de Bruce Springsteen” [Quílez, 2010: 15].

Estos datos, y otros más, se conocen porque Bernal, Silva, Muñoz Molina, Jiménez Barca, Villar, Ibáñez y Quílez ofrecen cierta información y ocultan otra. Intentar buscar antecedentes o información que el autor no ha precisado carece de sentido, ya que, como apunta Parsons (1980: 182-185) o Wolterstoff (1980: 133), no hay nada que saber. Estamos ante una falta de información a la que denominamos <<carencia de información>>, una especie de deficiencia lógica de los mundos de la ficción.

Los dominios vacíos son constituyentes de la estructura del universo ficcional, ni más ni menos que los dominios llenos. La distribución de dichos dominios, llenos y vacíos, se rige por principios estéticos, por el estilo del autor, por convenciones del género o del período histórico-literario. Es decir, la manera en que la carencia de información sobre personajes ficcionales refleja los principios estilísticos de una narrativa fomenta la lectura simbólica de ese detalle (Doležel, 1999: 85).

En conclusión. El principio de <<carencia de información>> puede ser un factor importante en la eficacia estética, dado que dicha falta de información puede jugar un papel importante, planteando una intriga o intentando contar al lector algo sobre el personaje sin decirlo, como por ejemplo ¿es realmente ETA quien atenta en contra del <<Inspector>> al final de *Plenilunio*? ¿A quién iban a matar Kadra y Ribéry en *La soledad de Patricia*? ¿El guardia civil Servet era un topo de ETA, en *El baile ha terminado*?

2.5 Macro-estructuras heterogéneas fictionales

Doležel contempla a través del principio de <<composibilidad>> leibniziano que los órdenes imperantes en cada entorno ficcional creado aseguran una homogeneidad semántica. Pero eso solo ocurre en los mundos de la ficción primordiales. La mayoría de las creaciones, en particular las postmodernas, son complejas debido a que mezclan dominios semánticamente diferentes alterando el orden. Por tanto, la falta de homogeneidad semántica es notable en ficciones narrativas.

Dentro de lo que es el modelo de <<mundos>> de Doležel, desde el punto de vista actancial, se aprecia el concepto de homogeneidad y heterogeneidad, a partir de los mundos unipersonales y multipersonales. En el caso de los mundos unipersonales, el dominio del único agente actancial equivale al mundo posible creado, con lo que será totalmente homogéneo. Mientras que en los multipersonales, el dominio se divide en varios agentes fictionales. Las novelas que estamos estudiando son conjuntos complejos de dominios diversificados para poder acomodar a los diversos individuos posibles que crean su propio dominio constituido por su conjunto de propiedades: relaciones interpersonales, creencias, ideas, acciones, así como el estado de cosas, eventos o las acciones.

Esta complejidad semántica hace que algunos críticos vean los mundos fictionales de la narrativa como modelos en miniatura de la vida cotidiana humana. Esta visión, no obstante, es engañosa: la complejidad semántica es una manifestación, en cierto grado, de la autosuficiencia estructural de los mundos posibles (*ibídem*: 87).

El mejor ejemplo de esa heterogeneidad ficcional es la narrativa policíaca. En ella, conviven, al menos, dos dominios: el policíaco –la investigación de un crimen cometido– y el criminal –el crimen cometido–. Sin el delito es difícil concebir una historia policíaca, aunque en la actualidad se pueden presentar textos policíacos metafísicos, como la

<<Trilogía de Nueva York>> de Paul Auster, *Los detectives salvajes* (1998) de Roberto Bolaño o *El último coyote* (1994) de Michael Connelly. Aunque también cabe incluir la compleja obra de Eduardo Mendoza, como *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001), novelas en donde no se tiene muy claro el crimen y tampoco la investigación. Otros ejemplos son la extensa obra de Juan José Millás en la que la metaficción se combina con el crimen, la investigación, el terrorismo y la parodia, tal y como se observa en *Cerberos son las sombras* (1975) –el asesinato y la visión del testigo–, *La visión del abogado* (1977) –el crimen y la visión del criminal–, *El jardín vacío* (1981) –la metafísica criminal en la que el protagonista que sueña con el asesinato y el exterminio–, *Papel mojado* (1983) –la parodia policíaca–, *Letra muerta* (1983) –el terrorismo–, *El desorden de tu nombre* (1986) –la metaficción criminal–; la compleja narrativa de Enrique Vila-Matas como *La asesina ilustrada* (1977) –la paratextualidad criminal–, *Una casa para siempre* (1988) –la novela metafísica criminal–, el libro de relatos *Suicidios ejemplares* (1991) –el suicidio como crimen metafísico– y *Extraña forma de vida* (1997) –un paralelismo entre el escritor y el espía⁶–.

Asimismo hay que recordar que, aunque la narrativa policíaca generalmente ciñe su discurso a <<la investigación de un crimen>> el elemento investigación no es exclusivo de lo policíaco. Lo criminal, el espionaje y el *thriller* también lo utilizan: Juan Galba es un ex-sicario que investiga sobre la muerte de Claudia Artola –la viuda de Pablo Echevarría, su ex-socio y amigo–; Filiberto García investiga si el rumor sobre un supuesto complot chino para matar al presidente de Estados Unidos, en su visita a México, es cierto; Patricia Bucana investiga como periodista las actividades de Ribéry y Kadra, dos sicarios de la inteligencia francesa.

Sin embargo, hay que recordar que ninguno de estos personajes es policía y tampoco investiga para aclarar un delito cometido. García actúa como un espía que debe liquidar a los terroristas: “–Por lo tanto, señor García, verá usted la importancia que tiene para nosotros, para todos los mexicanos, el localizar cuanto antes a esos agente de China Comunista y liquidarlos [...]” (Bernal, 1994: 109-110). Por su parte, Patricia Bucana investiga para dar la gran noticia periodística: “–En una operación secreta de los servicios de espionaje franceses que pretendían perpetrar un magnicidio en España con armamento de guerra jamás visto [...] El objetivo era construir una noticia, o mejor, una serie de

⁶ La trilogía de Nueva York está compuesta por *Ciudad de cristal* (1985), *Fantasmas* (1986) y *La habitación cerrada* (1987)

noticias solventes y rigurosas [...]” (Quílez, 2010: 96). Solo Juan Galba está interesado en investigar un crimen ocurrido, el asesinato de Claudia Artola, solo después de haber fracasado en su misión de protegerla: “Han matado a Claudia y con eso nos la han jugado a los dos. Quizá usted tenga razones para hacer nada, pero a menos que me convenza no puedo creer que las tenga para que yo no lo haga” (Silva, 2006: 153).

De igual modo, no hay que olvidar que un texto policíaco como *Plenilunio* traspasa el límite policíaco de la simple investigación: Muñoz Molina no se preocupa en ocultar la identidad del <<Criminal>> ni en cómo lleva a cabo sus delitos; explora los rasgos psicológicos del investigador y del criminal así como sus relaciones sociales y el enfrentamiento entre ambos:

Vio allí mismo su cara, le hizo volverse, todavía en el suelo, le puso la linterna delante de los ojos, y al principio, al mirarlo, tuvo durante unos segundos la sensación de que se había equivocado. No se parecía al retrato robot, esa cara simple y redonda no podía ser la que llevaba buscando tanto tiempo [...] Está actuando y aunque ahora cuente cada cosa que hizo y diga que se arrepiente todo formará parte de su actuación, y ni yo ni nadie podrá saber nunca lo que piensa o siente de verdad, ni siquiera si piensa algo, si siente algo (Muñoz Molina, 2004: 493, 498).

Algo parecido sucede en *El baile ha terminado*, aunque Julián Ibáñez lleva la novela por el pantanoso terreno del espionaje y el terrorismo.

Lo contrate para eliminar a Somarriba, pero sin que llegará a hacerlo. No debía matarlo, no porque él supiera que no debía hacerlo, sino que antes interviendríamos nosotros [...] –Somarriba tiene un socio –dijo al fin–. Creemos que pertenece a las fuerzas de seguridad. Un topo de ETA infiltrado en la Ertzaintza [...] El plan era que te involucraras con ellos, que corriera la voz en la Ertzaintza de que tu objetivo era Linus, un sicario cuyo encargo era eliminar a Somarriba [...] Esto debía alertar al topo haciéndolo salir de su madriguera (Ibáñez, 2009: 171-172).

Así pues, siempre se debe tener en cuenta que dentro de la narrativa ficcional los dominios están separados por fronteras más o menos rígidas, pero que inevitablemente no impiden el contacto entre distintos dominios. Lo que efectivamente sucede con las narrativas que conforman la literatura <<sensacional de *suspense*>>: traspasan sus límites.

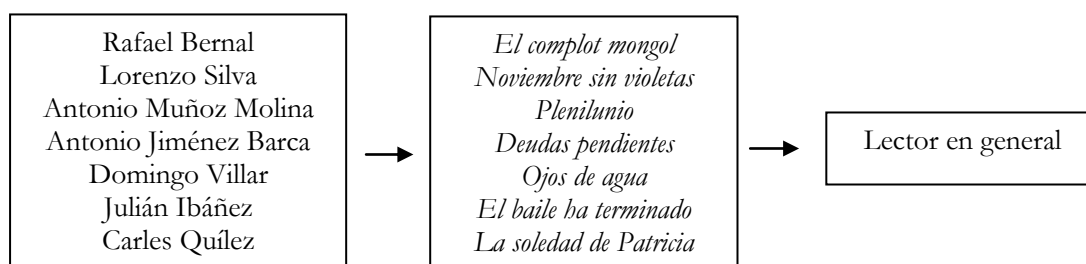
Ahora bien, a partir de la semántica de mundos de Lubomír Doležel y Tomás Albaladejo podremos vislumbrar las diferencias que se mantienen entre las novelas

estudiadas, ya que aunque a las siete las une el elemento <<investigación>> este funciona de manera distinta en lo criminal, en lo policíaco, en el espionaje y en el *thriller*.

3. Dos teorías de mundos posibles en el problema del límite

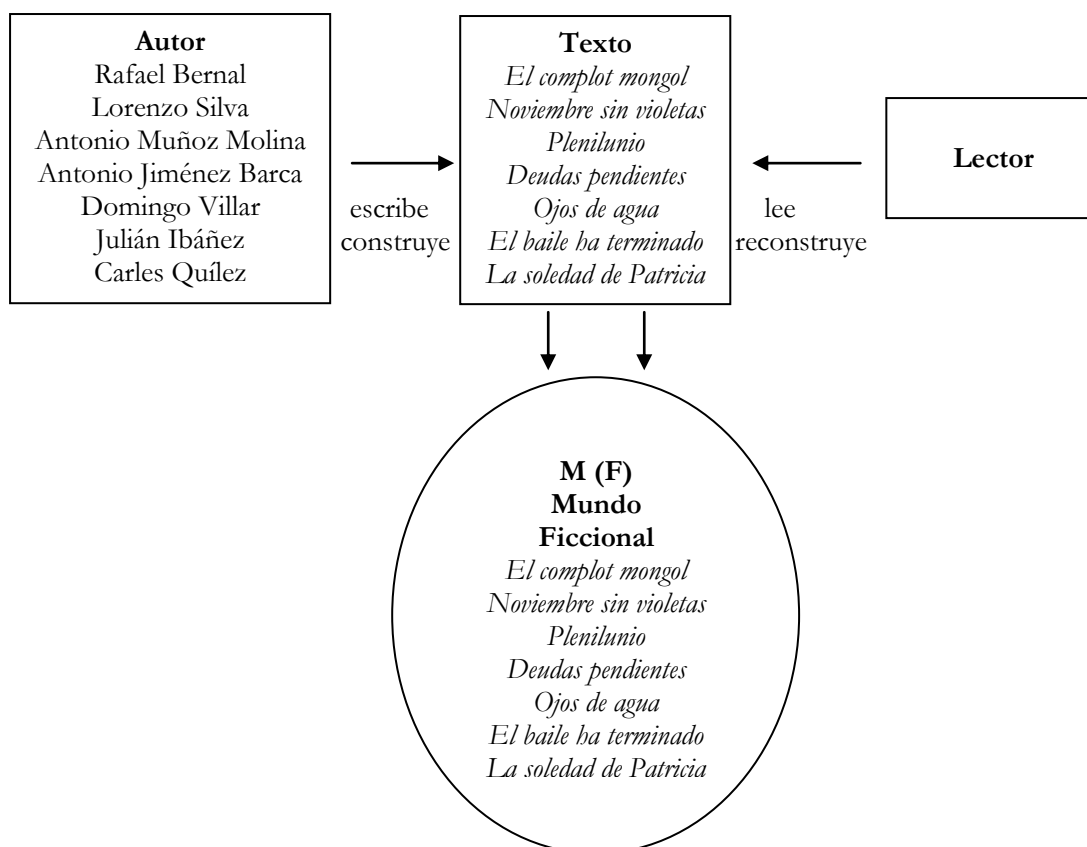
La selección de las teorías de mundos de Lubomír Doležel y Tomás Albaladejo no es al azar. Gracias a ellas es posible estudiar con mayor detalle, desde una perspectiva semántica, varios puntos clave en nuestro estudio: características y elementos pertenecientes a lo criminal, a lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que se encuentran en las novelas estudiadas. Todo ello enmarcado bajo un contexto semántico-comunicacional que nos ayudará en el estudio del problema del límite dentro de la literatura <<sensacional de *suspense*>> y las fluctuaciones en sus tipologías.

Para Doležel la literatura es una transmisión sencilla de información: un autor [emisor] produce un texto [mensaje] destinado a un lector [receptor].



Este esquema no resulta satisfactorio para la comunicación literaria y mucho menos ayuda en el problema del límite y en la confusión que se genera a partir de las fluctuaciones tipológicas criminales, policías, de espionaje y *thriller*. Esto se debe a dos razones: primero, se asume que la lectura es una <<descodificación>> pasiva del texto; segundo, no explica que un mundo ficcional se transmite a través del mensaje. Doležel considera que la producción/creación de mundos parte de una tesis central: el creador construye un contexto ficcional, ya sea posible o imposible, el cual es reconstruido por el lector, tal y como se observa en el siguiente esquema⁷:

⁷ “[...] tanto en la construcción del escritor como en la reconstrucción del lector el texto ficcional es el medio que crea los mundos ficcionales” (Doležel, 1999: 48). El papel del lector en la construcción de mundos se analizará con mayor detalle en el siguiente capítulo.



Este modelo, que según el propio Doležel se hace eco de los principios de accesibilidad del mundo ficcional, representa la comunicación literaria como una interacción. En el acto de escritura, un escritor es el único responsable de la producción del texto y la construcción del mundo posible. La novela funciona como un mapa en el que se inscribe el texto ficcional. El acto de lectura, el procesamiento del texto y la reconstrucción de ese mundo a partir de dicho acto de lectura hacen que el lector siga las instrucciones del mapa. Por supuesto, nadie puede impedir que los lectores reales lean como les plazca y empleen el texto para cualquier propósito que ellos deseen. Pero una ética individualista de la lectura que conceda a los lectores esta licencia, no es una teoría de la lectura (Doležel, 1999: 284). Además, hay que tener mucho cuidado: una incorrecta interpretación de un texto puede provocar una confusión, al considerarse textos criminales como policíacos, de espionaje como policíacos, etc., como de hecho sucede con novelas como *The Mask of Dimitrios* (1939) de Eric Ambler, un texto de espionaje calificado como policíaco, o *Ensayo de un crimen* (1943-1944) de Rodolfo Usigli, un texto criminal calificado como policíaco.

Ahora bien, antes de realizar cualquier análisis es necesario ubicarse y eso se hará conociendo la historia de cada novela, ahí donde interactuarán los personajes.

<i>El complot mongol</i>	<i>Noviembre sin violetas</i>
<p>Filiberto García recibe la orden del licenciado Rosendo del Valle, ministro del Interior, y el <<Coronel>>, jefe de la policía secreta mexicana, de investigar un supuesto rumor, que la KGB soviética ha captado: agentes chinos intentarán matar al presidente de los EE.UU. No obstante, la información ha sido manipulada por los soviéticos: los chinos solo pretenden dar un golpe de estado en Cuba. Para García el verdadero peligro radica en un complot para asesinar al presidente de México y dar un golpe de estado.</p>	<p>Juan Galba, un miembro del crimen organizado, recibe el encargo, por carta, de Pablo Echevarría, su ex-socio y ex-amigo y recientemente asesinado, de cuidar a Claudia Artola, su reciente viuda. Sin embargo, Galba fracasa en su misión, ya que la mujer es asesinada, por lo que ahora el criminal investigará las causas que motivaron el asesinato de Claudia.</p>
<i>Plenilunio</i>	<i>Deudas pendientes</i>
<p>El <<Inspector>> es el responsable policiaco de la investigación de dos crímenes: el abuso sexual y asesinato de Fátima y el abuso sexual de Paula, cometidos por el <<Criminal>>, el tendero de una pescadería, un hombre impotente, sexualmente, adicto a la pornografía, y con problemas psicológicos.</p>	<p>En <i>Deudas pendientes</i> Pablo Esteban Sánchez, un abogado que trabaja como cobrador en una gestoría se encuentra con un antiguo amigo de la infancia, Trendy, que es asesinado esa misma noche. Pablo ayudará en la investigación dirigida por el inspector Antonio Roche, pero también será una posible víctima de un complot criminal que se organiza contra él.</p>
<i>Ojos de agua</i>	<i>El baile ha terminado</i>
<p>El inspector de policía Leo Caldas, junto a su subordinado Rafael Estévez, comienza la investigación del asesinato del saxofonista Luis Reigosa. No obstante, lo que aparentaba ser un crimen pasional resulta ser una violenta venganza en contra del músico.</p>	<p>Ruano Peredo, policía miembro del Grupo de Localización de Fugitivos, investiga a una joven alicantina llamada Rafaela Diermissen. La investigación lleva a un seguimiento de la joven hasta Bilbao donde Peredo descubrirá al contacto de Rafaela: su padre Linus, un ex-espía de la antigua República Democrática Alemana convertido en peligroso asesino a sueldo. Peredo debe averiguar cuál es el objetivo de Linus, mientras la Ertzaintza y la Guardia Civil se entromete en la investigación</p>
<i>La soledad de Patricia</i>	
<p>Patricia Bucana, periodista gráfica, investiga los asesinatos de prostitutas en uno de los aparcamientos del Nou Camp. Gracias a su amigo Andreu García, un mosso d'esquadra involucrado en la investigación, recibe la primicia del arresto de Pascal Renaux. Sin embargo, la verdadera noticia vendrá de la investigación que comience a realizar sobre el arresto de dos franceses, aparentemente ligados a la inteligencia francesa y cuyo objetivo es desconocido.</p>	

Ya una vez ubicados en cada una de las historias es necesario recordar que ese Mundo Ficcional (MF) del que habla Doležel se ajusta a los modelos de mundos propuestos por Tomás Albaladejo (1998):

Mundo I, el de lo verdadero	Mundo II, el modelo de lo ficcional-verosímil	Mundo III, el modelo de lo ficcional no verosímil
Sus reglas son las del mundo <<real>> o social humano objetivamente existente. Se elaboran estructuras de conjunto referencial que forman parte de la dimensión social humana, así como una adopción de las reglas de esta	Sus reglas no son las del mundo social humano, pero están constituidas de acuerdo con estas. Se construyen de estructuras de conjunto referencial que, si bien, no son parte de la vida cotidiana, podrían serlo, pues cumplen las leyes de constitución semántica de este	Sus reglas no son las de la vida cotidiana, ni son similares a ellas, implicando una trasgresión de las mismas. Es el tipo de modelo por el que se rigen los textos ficcionales fantásticos, cuyos productores construyen, según estos modelos, estructuras de conjunto referencial que ni son ni podrían ser parte del contexto social humano, al no respetar las leyes de constitución semántica de este.

La importancia de estos tres modelos es que, por medio de ellos:

[...] se recuperan las importantísimas distinciones de la Poética tradicional entre historia y literatura y entre ciencia y literatura; en historia y ciencia se producen textos que expresan referentes verdaderos, los cuales han sido constituidos, según modelos de mundo del tipo I, pero los textos literarios expresan referentes que responden a modelos de mundo del tipo II si se trata de ficciones verosímiles y a modelos de mundo del tipo II si son textos de ficción no verosímil (Albaladejo, 1998: 60).

En la creación de las siete novelas estudiadas, sus respectivos autores van constituyendo secciones del modelo de mundo progresivamente a la vez que establecen las secciones de la estructura del conjunto referencial que se correspondan con aquéllas. Dentro de la praxis comunicativa hay una coincidencia entre los procesos de producción relativos al modelo de mundo, el tipo II el de lo ficcional-verosímil, y los que atañen al referente, ya que dicho modelo existente, para estas siete novelas, contiene, en sus reglas, las informaciones que constituyen la estructura de conjunto referencial de estas siete novelas. Es decir, será siempre el escritor que decida a qué mundo o mundos pertenece un relato, dado que será él el productor final de dicho texto. Un detalle importantísimo que no hay que olvidar es que tanto Doležel como Albaladejo (*ibídem.* 141) creen que el papel del lector será importante en la reconstrucción del <<mundo posible>> o ficcional:

[...] en la realidad de la construcción narrativa el autor, muy probablemente, concibe y desarrolla simultáneamente el esquema de mundos en su disposición de fábula y en su presentación en el plano del sujeto [...] si bien en la realidad de la interpretación narrativa el lector va reconstruyendo la armazón de mundos del nivel macrosintáctico.

Dentro de la creación de un <<mundo ficcional>> en un texto pueden convivir elementos semánticos de distintos tipos de modelos de mundo. Según Albaladejo (*ibídem*: 87), esto es permisible debido a que la organización de un texto no está formada por conjuntos semánticos cerrados unos a otros; todo lo contrario, el mundo del texto permanece abierto a cualquier tipo de modificación. A esto lo llamaré <<ley de máximos semánticos>> y se moverá en torno a cinco incisos o secciones:

- a) La existencia en una estructura de conjunto referencial de elementos semánticos propios de modelo de un mundo de tipo I está implicada en un modelo de mundo de tipo I.
- b) Hay una combinación de elementos semánticos del modelo tipo I y II en un modelo de mundo de tipo II.
- c) Hay una combinación de elementos semánticos del modelo tipo I y III en un modelo de mundo de tipo III.
- d) Hay una combinación de elementos semánticos del modelo tipo II y III en un modelo de mundo de tipo III.
- e) Hay una combinación de elementos semánticos del modelo tipo I, II y III en un modelo de mundo de tipo III.

Estas cinco secciones de la <<ley de máximos semánticos>> permiten ver que el modelo de mundo, de acuerdo con el cual se construye un texto, corresponde al nivel semántico máximo alcanzado por cualquiera de los elementos semánticos de la estructura de conjunto referencial de aquél, entendiéndose que en orden ascendente están situados los elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I, después los del modelo de mundo de tipo II y, al final, los de tipo III (*ibídem*: 62).

Las siete novelas estudiadas se ubican en el modelo tipo II cumpliendo el segundo inciso de la <<ley de máximos semántico>>: hay una combinación de elementos semánticos del modelo tipo I y II en un modelo de mundo de tipo II. Al fin y al cabo, casi todos los textos criminales, policíacos, *thrillers* y de espionaje tienen las reglas del mundo social real – leyes, sociedad, instituciones, roles, lenguaje, desviaciones de la conducta, anomia, etc.– las cuales son combinadas con las reglas del mundo ficcional⁸.

⁸ Aunque no corresponde a este estudio el análisis de la obra de espionaje de Ian Fleming, valdría la pena, en un momento dado, analizar donde se ubicarían las historias protagonizadas por James Bond, ya que, aunque el contexto en el que el agente 007 se encuentra es un modelo de Mundo de tipo II, en muchas ocasiones sus

No obstante ¿qué sucede con textos como *La pesquisa* (1994) de Saer o *El perfume: historia de un asesino* (1987) de Patrick Süskind que rompen el paradigma criminal y policíaco en torno al realismo, adentrándose en terrenos propios de lo fantástico y que, además, no encuentran lugar en las cinco secciones de la <<ley de máximos semánticos>>, puesto que combinan elementos de los modelo II y III en un mundo de tipo II? ¿Dónde ubicar *El misterio de la cripta embrujada* (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001) de Eduardo Mendoza, *Cerberos son las sombras* (1975), *La visión del abogado* (1977), *El jardín vacío* (1981), *Letra muerta* (1983), *El desorden de tu nombre* (1986) de Juan José Millas, *La asesina ilustrada* (1977), *Una casa para siempre* (1988) o *Extraña forma de vida* (1997) de Enrique Vila-Matas?

Albaladejo tiene muy claro que existen ciertas limitaciones en la creación de mundos. Dichos límites, que el español designa como <<restricciones a la ley de máximos semánticos del modelo de mundo>>, tienen como fin restringir el nivel semántico del modelo, según el cual se produce el texto ficcional (*ibídem*: 72-73).

Restricción 1	Restricción 2
No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en un texto ficcional hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I y del II, si estos últimos pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario –soñado, deseado, temido, imaginado–. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo I.	No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en un texto ficcional hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I y del tipo III, si estos últimos pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo I.
Restricción 3	Restricción 4
No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en un texto ficcional hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo I y del tipo II y III, y si ambos pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo I.	No se cumple la ley de máximos semánticos cuando en un texto ficcional hay elementos semánticos propios de modelo de mundo de tipo II y de tipo III, y si estos últimos pertenecen a un submundo o submundos de carácter imaginario. En este caso dicha estructura depende de un modelo de mundo de tipo II.

Hay que señalar que, aunque el empleo de <<restricciones>> suena a limitaciones extremas que impedirían el cruce de <<mundos>>, no se debe considerar eso. Para Albaladejo (*ibídem*: 74) “un texto con estructura de conjunto referencial elaborada según un

aventuras son totalmente fantasiosas, alejadas de la realidad que pretende crear la narrativa de espionaje. Sin embargo, hay que recordar que en gran manera esa situación de inverosimilitud que planea sobre la obra de Fleming se debe en gran manera a las adaptaciones cinematográficas de sus textos.

modelo de mundo de lo ficcional verosímil no pierde su verosimilitud porque uno de los personajes sueña, desee o se asuste de un conjunto de hechos inverosímiles”. Los motivos por los que se imponen estas restricciones son otros: las reglas de cada modelo de mundo resultan ser claves en el desarrollo del propio texto, siguiendo una lógica intratextual de cada modelo de mundo.

Pese a ello, estas fórmulas pueden enfrentarse a obstáculos difíciles de resolver cuando se trata de aplicar a un texto como *Los informes secretos* (1999) del mexicano Carlos Montemayor. La razón es que este tipo de textos presenta un grave inconveniente: sus reglas se ajustan totalmente a un modelo de tipo I, el de la realidad cotidiana humana. Esto viene reforzado por la aplicación del primer inciso de la <<ley de máximos semánticos>> –la existencia en una estructura de conjunto referencial de elementos semánticos propios de modelo de un mundo de tipo I está implicada en un modelo de mundo de tipo I–. Con ello, se puede inferir que, efectivamente, el texto de Montemayor es un compendio de informes burocráticos –los reportes de un espía que vigila a un personaje subversivo–, por lo que no estamos ante un texto ficcional.

Sin embargo, la realidad es otra. Existen textos, como *Los informes secretos* en los que se intenta borrar los signos del código narrativo, quitando el marco ficcional y ofreciendo una sucesión de informes burocráticos. Con ello, la sensación de verdad es tal que, al no llevar la etiqueta de la función material [novela] en la portada, cabría más de una duda sobre su pertenencia a uno u otro género literario. La razón de esta confusión es simple para María del Mar Paúl Arranz (2003: 6):

Esto no quiere decir que estas obras no estén pensadas y construidas como objetos literarios, con mejor o peor fortuna, antes al contrario. Ya sea a través de procedimientos narrativos para dotar de verosimilitud sus historias, la primera persona, el narrador-editor, o ya sea a través de complejos juegos metaficcionales - o metahistóricos- procuran hacer ostensible ese carácter novelesco. En algunos casos combinan y exhiben abrumadoramente el manejo de los procedimientos técnicos más característicos de la novela del siglo XX, como si fueran un ejercicio literario con el que probar destrezas, aunque eso no lleva aparejado necesariamente la construcción de una trama capaz de involucrar al lector en el mundo que se le presenta.

Hasta el momento, Albaladejo no propone nada nuevo en cuanto a la creación de mundos, la innovación será su idea de <<secciones de mundos>> o <<submundos>>, que

yacen en el contexto principal y que serán todos los seres que conciernen al texto ficcional. Para determinar las secciones del mundo ficcional creado existen dos criterios.

Según el primer criterio albaladejiano, una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella. Es decir, en la estructura de conjunto referencial de un texto hay un submundo de cada persona.

Cada uno de estas secciones está formado por todos los seres en él valorados como existentes, o como no existentes, y por todos los estados, procesos y acciones en él valorados como verdaderos o falsos, siendo descrito mediante la enumeración de las proposiciones por las que son expresados esos valores lógicos. La dimensión global, la estructura general de conjunto referencial, está formado por la reunión de todos los seres, estados, procesos y acciones de los diferentes submundos y su descripción constará del conjunto de las descripciones de estos, debiendo tener en cuenta que determinados seres, estados, procesos o acciones pueden aparecer, con la misma o con diferente valoración, en varios de los subcontextos e, igualmente, que determinadas proposiciones pueden estar incluidas en más de una descripción de submundo (Albaladejo, 1998: 70-71).

Cada personaje/actante es un submundo que terminará por integrar el mundo posible de un texto ficcional. La justificación a este criterio (*ibidem*: 71) es que “El mundo global que es la estructura de conjunto referencial está formado por la reunión de todos los seres, estados, procesos y acciones de los diferentes submundos y su descripción constará del conjunto de las descripciones de estos [...]”.

<i>El complot mongol</i>			
Submundo A Filiberto García	Submundo B Laski	Submundo C Graves	Submundo D Martha Fong
Submundo E General Miraflores	Submundo F El <<Coronel>>	Submundo G El <<Licenciado>>	Submundo H Rosendo del Valle
Submundo I Liu	Submundo J El <<chino>> Santiago	Submundo K El <<Sapo>>	Submundo L Luciano Manrique

Noviembre sin violetas

Submundo A Juan Galba	Submundo B El padre Francisco	Submundo C Pablo Echevarría	Submundo D Claudia Artola
Submundo E Lucrecia Artola	Submundo F Eduardo Ramírez	Submundo G Emilio Jáuregui	Submundo H Inés Aranda
	Submundo I Begoña Jáuregui	Submundo J Oscar	

Plenilunio

Submundo A El <<Inspector>>	Submundo B El <<Criminal>>	Submundo C Susana Grey	Submundo D Forense Ferreras
Submundo E El padre Orduña	Submundo F Fátima	Submundo G Paula	Submundo H Padre de Paula
	Submundo J Anciana que vio a Fátima	Submundo K Esposa del <<Inspector>>	

Deudas pendientes

Submundo A Pablo Esteban S.	Submundo B El <<Trendy>>	Submundo C Inspector Roche	Submundo D Nora
Submundo E Raúl	Submundo F Mosca	Submundo G Javier	Submundo H Martí
Submundo E Isabel	Submundo J Emilio Castro Arenas	Submundo K Ribeiro	Submundo K Fonseca

Ojos de agua

Submundo A Inspector Leo Caldas	Submundo B Rafael Estévez	Submundo C Luis Reigosa	Submundo D Orestes
Submundo E Isidro Freire	Submundo F Dr. Dimas Zuriaga	Submundo G Forense Guzmán	Submundo H Ramón Ríos
	Submundo E Mercedes Zuriaga	Submundo J Comisario Soto	

El baile ha terminado

Submundo A Ruano Peredo	Submundo B Ederne	Submundo C P. Linus Diermissen	Submundo D Servet
Submundo E Somarriba	Submundo F Rafaela Diermissen	Submundo G Beñat	Submundo H Comandante Cuevas
	Submundo E Comandante de la Ertzaintza	Submundo J Comandante del GLF	

La soledad de Patricia

Submundo A Patricia Bucana	Submundo B Andreu García	Submundo C Ricardo Guix	Submundo D Juan Ignacio Gérboles
Submundo E Pascal Renaux	Submundo F José María de Millás	Submundo G Santiago Iglesias	Submundo H Eva Escribano
	Submundo E Xavier Mumbrú		

En el segundo criterio, cada uno de los submundos de individuo o subcontextos de la estructura de conjunto referencial –el texto ficcional global– es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos agentes actanciales, en conexión con la temporalidad. Esto quiere decir, que en cada submundo actancial ficcional hay, a su vez, varios submundos que se establecen por medio de las actitudes de experiencia, en que se articula la totalidad de la sección de la estructura de conjunto referencial que afecta a cada individuo. Estas actitudes de experiencia pueden ser de diversas clases: conocimiento, fingimiento, deseo, temor, etc., debiendo incluirse junto a ellas la de vida cotidiana, sea o no esta objeto de conocimiento (*ibidem*: 71-72).

- **Submundo real efectivo.** Está formado por los submundos reales efectivos de los diversos personajes. Cada uno de ellos está constituido por los seres, estados, procesos y acciones del mundo real efectivo que afectan al personaje.
- **Submundo deseado.** Parte del submundo textual efectivo. En él yacen los deseos del agente actancial.

- **Submundo temido.** En esta sección se encuentran los temores del agente actancial dentro del submundo real efectivo.
- **Submundo creído.** El mantenimiento de este mundo contribuye a que el protagonista conserve su visión del mundo en el que vive.
- **Submundo imaginado.** El establecimiento de una sección imaginada difiere del creído en que la construcción del primero tiene un papel decisivo la fantasía y la del segundo está basada en la elaboración o adquisición de creencias por parte del agente actancial, así como en la construcción mediante hipótesis de determinados seres, estados, procesos y acciones de la realidad.
- **Submundo soñado.** Se establece porque el personaje tiene pesadillas o sueños que contienen el anterior elemento semántico, el cual procede de una interpretación inconsciente de sensaciones de la realidad, como la manifestación textual lineal muestra.
- **Submundo fingido.** La estructura diacrónica de este mundo, que está en contradicción con el real efectivo, responde a la ordenación de este.

La justificación de este criterio de <<sección de mundo>> es que el conjunto de experiencias formará un submundo actancial individual, es decir el personaje, el cual, sumado a otros agentes ficcionales, formará parte del mundo social del texto ficcional. Además, con estos criterios es posible vislumbrar cómo se traspasan los límites fronterizos entre lo criminal, lo policíaco, el *thriller* y el espionaje, pero también a evitar confusiones que cataloguen un texto como policíaco cuando en verdad es criminal o de espionaje.

Debemos recordar que el análisis que se lleva a cabo será de manera especial en los personajes principales, es decir a aquellos que realizan las investigaciones. La razón de esto no es solo para evitar prolongar el análisis de los siete textos, sino porque en el análisis de dichos personajes, de sus motivaciones, relaciones y, en general, en su configuración, se observan los primeros rasgos arquetípicos que permiten la identificación de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. Claro, esto no va a impedir el análisis de otros personajes que interactúan de manera muy cercana e importante con los investigadores.

El complot mongol

Submundo A

Filiberto García

Submundo Real Efectivo

Profesión: sicario al servicio de un agencia de seguridad del Estado mexicano.

Misión 1: investigar si es cierto el rumor de un complot chino para asesinar al presidente de los EE.UU. en su visita a México.

Misión 2: evitar el asesinato del presidente de los EE.UU. en su visita a México.

Relaciones interpersonales cercanas: Pedro Yuan, Liu, el <<chino>> Santiago, el <<Coronel>>, el <<Licenciado>>, Graves, Laski, Martha Fong.

Edad: indefinida, cercano a los sesenta años.

Estado civil: soltero.

Adicciones: ninguna conocida.

Miedos conocidos: ninguno conocido.

Noviembre sin violetas

Submundo A

Juan Galba

Submundo Real Efectivo

Profesión: ex-sicario que trabaja en una residencia de ancianos.

Misión 1: proteger a Claudia Artola.

Misión 2: investigar el asesinato de Claudia Artola.

Relaciones interpersonales cercanas: los ancianos de la residencia, sus compañeros de trabajo e Inés.

Edad: indefinida, cercano a los cuarenta años.

Estado civil: soltero.

Adicciones: ninguna conocida.

Miedos conocidos: ninguno conocido.

Plenilunio

Submundo A

El <<Inspector>>

Submundo Real Efectivo

Profesión: inspector de policía.

Misión 1: investigación del caso <<Fátima>>.

Misión 2: investigación del caso <<Paula>>.

Relaciones interpersonales: su esposa, Susana Grey, Ferreras, padre Orduña, padres de Fátima, padres de Paula, Paula, policías de su comisaría, etc.

Edad: indefinida.

Estado civil: casado.

Adicciones: ex alcohólico y al tabaco.

Miedos conocidos: atentados terroristas

Deudas pendientes

Submundo A

Pablo Esteban Sánchez

Submundo Real Efectivo

Profesión: Abogado que trabaja en una gestoría.

Misión: ayudar en la investigación del asesinato de Trendy.

Relaciones interpersonales: Isabel, Martí, Sánchez-Vidal, Javier, Mosca, Nora, el inspector Antonio Roche.

Edad: indefinida.

Estado civil: soltero, su novia lo acaba de dejar.

Adicciones: ninguna conocida.

Miedos conocidos: el seguimiento que le hacen Fonseca y Ribeiro.

Ojos de agua

Submundo A

Leo Caldas

Submundo Real Efectivo

Profesión: inspector de la policía nacional con sede en Vigo.

Misión: Investigar quién asesinó a Luis Reigosa.

Relaciones interpersonales: Rafael Estévez, Guzmán Barrio, Ramón Ríos, Dr. Dimas Zuriaga, policías de su comisaría, su padre.

Edad: indefinida.

Estado civil: divorciado.

Adicciones: ninguna conocida.

Miedos conocidos: ninguno conocido.

El baile ha terminado

Submundo A

Ruano Peredo

Submundo Real Efectivo

Profesión: policía miembro del Grupo de Localización de Fugitivos con sede en Gijón

Misión 1: Seguir a Rafaela Diermissen e investigar quién es su contacto.

Misión 2: Seguir a Linus Diermissen e investigar cuáles son sus actividades en Bilbao.

Misión 3: Investigar a Somarriba y sus actividades.

Relaciones interpersonales: Beñat, Ederne, Servet, Comandante Cuevas, su padre.

Edad: indefinida.

Estado civil: soltero.

Adicciones: ninguna conocida.

Miedos conocidos: ninguno conocido.

La soledad de Patricia
Submundo A
Patricia Bucana
Submundo Real Efectivo

Profesión: periodista de un periódico en Barcelona.

Misión 1: investigar y publicar el caso del violador de prostitutas del <<Nou Camp>>.

Misión 2: investigar y publicar el caso de los dos sicarios franceses arrestados.

Relaciones interpersonales: Andreu García, Ricardo Guix, Santiago Iglesias, Eva Escribano, Xavier Mumburú.

Edad: indefinida.

Estado civil: soltera.

Adicciones: ninguna conocida.

Miedos conocidos: ninguno conocido.

Gracias a estos esquemas podemos ver cómo la investigación toma cauces distintos en cada una de las novelas, ya que, en sí, la investigación no siempre se corresponde a un crimen cometido ni a lo policíaco.

Desde los antecedentes de la narrativa policíaca, el crimen y la investigación juegan un papel importante y de correlación. A lo largo del desarrollo del género, en el siglo XIX y principios del XX, la fórmula <<un crimen ha sucedido y una investigación comienza... >>, ha formado parte del texto y discurso de esta narrativa. No obstante, por el simple hecho de que dentro de la historia de un texto exista una investigación no significa que dicho texto sea policíaco, ya que para que ello suceda se necesitan una serie de factores que se combinen, es decir, personajes, historia, atmósfera, etc.

En *El complot mongol* Filiberto García, un sicario-mercenario al servicio del estado mexicano, no tiene como objetivo investigar un crimen, sino el rumor sobre un posible atentado que podría tener terribles consecuencias para México, aunque finalmente queda descubierto el verdadero complot al que García debe enfrentar: “Yo sólo soy pistolero profesional, matón a sueldo de la policía [...] Si lo que quiere es que me quiebre a los chinos que lo diga [...] Yo veo clarito que el atentado no va en contra del Presidente gringo, sino en contra del nuestro. Aprovechando los rumores, mi Coronel” (Bernal, 1994: 186-187). Esto nos lleva a concluir, de manera preliminar, que la novela de Bernal se acerca más al *thriller* y al espionaje que a lo policíaco.

Lo mismo sucede con *Noviembre sin violetas*: como García, Juan Galba no es ni un policía ni un detective privado, es más ni siquiera es un investigador amateur, es un criminal, aunque de baja monta –“¿Eres un criminal? [...] Nunca logré serlo. Siempre me falló algo” (Silva, 2006: 213-214)–. Sus propósitos para investigar la muerte de Claudia son saldar una vieja deuda con su difunto amigo Pablo; por el amor que le tenía a la mujer cuando eran jóvenes, pero sobre todo, por cuestiones monetarias: Pablo, en su carta póstuma, desea que Juan encuentre un cuadro que él escondió y por el que lo mataron: “Tengo que irme de aquí y es indispensable que nadie localice este sitio. En el armario pequeño del cuarto pequeño, el que no tiene ventanas, encontrarás *La música* de Gustav Klimt. Que los dioses te dejen tenerla, como no le dejaron a Kempe” (*ibídem*: 280).

En *Deudas pendientes* Pablo Esteban Sánchez, el protagonista, ni siquiera se propone investigar la muerte de su antiguo amigo Trendy: él es solo parte de la investigación que dirige un policía profesional, el inspector Antonio Roche, ayudando al policía con su testimonio y con los testimonios que va recogiendo de antiguos amigos y compañeros de Trendy y él: “Pocas horas después moría asesinado en la calle Fuencarral y yo me enteraba por el telefonazo de un policía llamado Roche [...] Entonces, evitando que me oyeran los otros, me dirigí a Roche. –¿Lo que le ha prometido a la madre de Trendy es así? ¿Van a atrapar pronto al asesino? [...]” (Jiménez Barca, 2006: 41, 149).

En *El baile ha terminado* Ruano Peredo, un policía del Grupo de Localización de Fugitivos, descubre que su labor de investigación-vigilancia sobre Rafaela, hija de un espía y peligroso sicario, se adentra en el mundo del espionaje y el terrorismo:

El dossier ni siquiera dejaba claro que el objetivo final fuera Linus, y no la chica, o los dos, eso era algo que, al parecer, yo debía averiguar por mi cuenta [...] la tregua se había roto, la tregua había acabado, la primer víctima mortal en treinta y dos meses [...] ETA había asesinado a un policía en un aparcamiento en el centro de Bilbao [...] Se daban por canceladas las conversaciones de paz. La única salida era el acoso total a la organización” (Ibáñez, 2009: 40, 204).

En cuanto a *La soledad de Patricia*, la investigación que lleva a cabo Patricia Bucana nada tiene que ver con la resolución de un crimen, sino con, primero, la publicación de la nota periodística del arresto de Pascal Renaux, el asesino de prostitutas del Nou Camp; segundo, con la publicación de un reportaje sobre el arresto de Ribéry y Kadra, dos sicarios de la inteligencia francesa. En ningún momento la periodista busca solucionar un crimen, ya que el primer caso es resuelto por los Mossos d’Esquadra –sin que el autor, Quílez, se

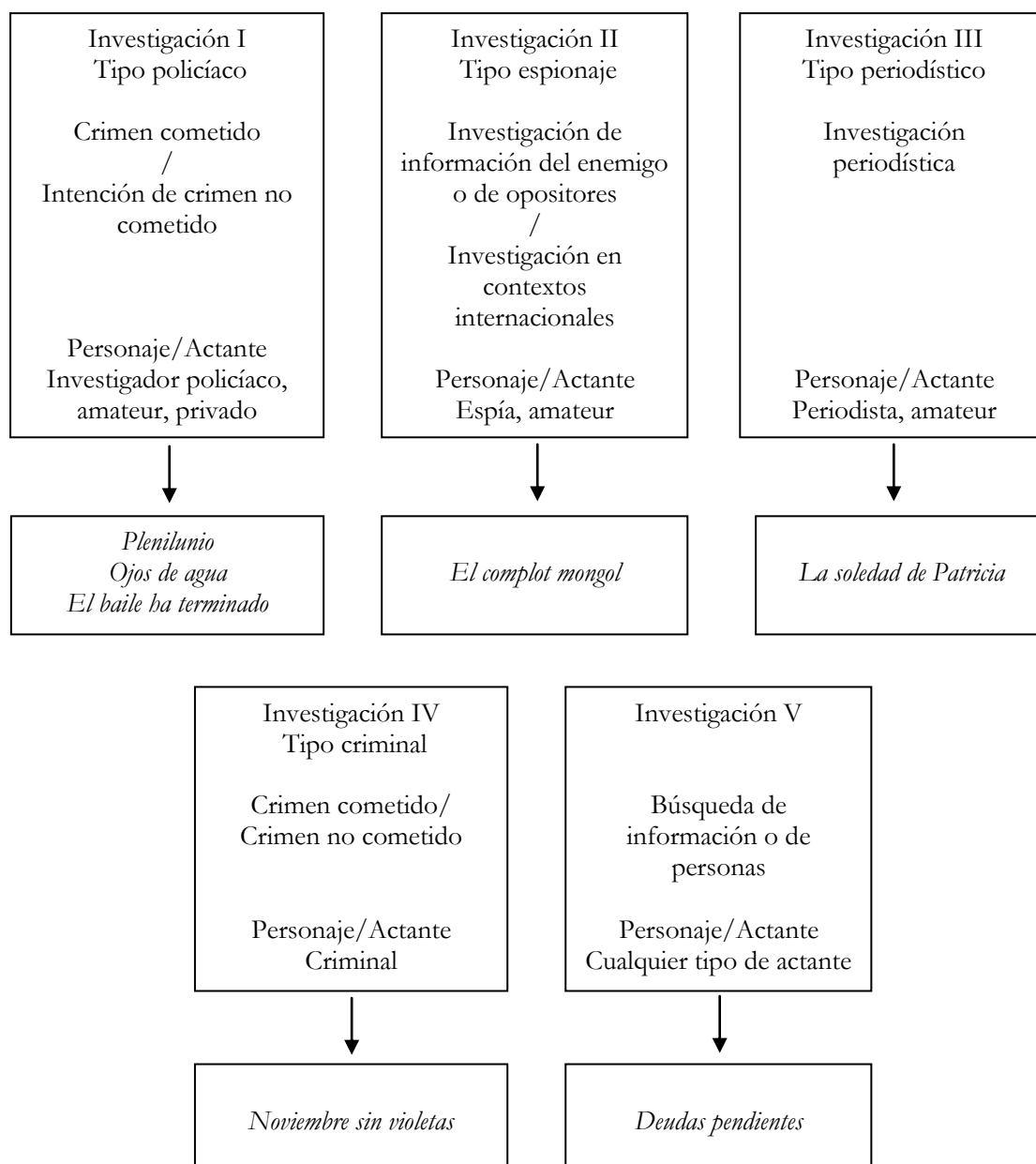
preocupe por indagar en la investigación policíaca sobre los crímenes de Renaux—; mientras que en el segundo caso se ignora cuál era el objetivo de los dos sicarios franceses, aunque se realizan varias hipótesis: “Iglesia extendió toda la documentación sobre la mesa. La miraba y me miraba alternativamente. Yo no despegué mis ojos de él, escrutándolo, intentando averiguar si había entendido la dimensión y el alcance de la patata caliente de la que le estaba haciendo partícipe [...] Un búfalo blanco, Patricia, un búfalo blanco” (Quílez, 2010: 96).

Realmente las investigaciones de carácter policíaco, con investigadores policíacos – o al menos detectives privados o amateurs– se dan en *Plenilunio* y *Ojos de agua*. En la novela de Muñoz Molina, la investigación, dirigida por el <<Inspector>>, un policía profesional, sí va enfocada a la resolución de dos crímenes, el de las niñas Fátima y Paula, aunque hay que matizar que *Plenilunio* explora de manera psicológica al investigador, pero también al criminal, sin importar revelar al lector su identidad, sus motivaciones psicológicas, sus relaciones interpersonales, su trabajo, su propia familia, con lo que existe una ruptura con la narrativa policíaca de tipo clásico, muy en boga aún en la actualidad, que oculta la identidad del criminal. Respecto a *Ojos de agua* indudablemente se ajusta al esquema de investigación policíaca clásico: el inspector Leo Caldas, junto a su subordinado Rafael Estévez, debe investigar y solucionar el asesinato de Luis Reigosa.

Resumiendo, la investigación, aunque es un elemento tipológico característico de la narrativa policíaca no es exclusivo de ella. Lorenzo Silva, en *Noviembre sin violetas*, sigue el ejemplo de ruptura que Dashiell Hammett realizó en 1931 con *La llave de cristal* (*The Glass Key*)⁹. Asimismo, otras narrativas pueden hacer uso de ella sin ser textos policíacos, como serían el caso del propio *thriller*. Patricia Bucana y Pablo Esteban Sánchez son víctimas de un sistema y solo la investigación puede ayudarlos a esclarecer puntos oscuros en las historias en las que interactúan: la primera en un complot internacional que pretende acabar con su carrera y su vida y el segundo, en un complot en donde puede perder también la vida¹⁰. Por tanto se puede llegar a una primera conclusión:

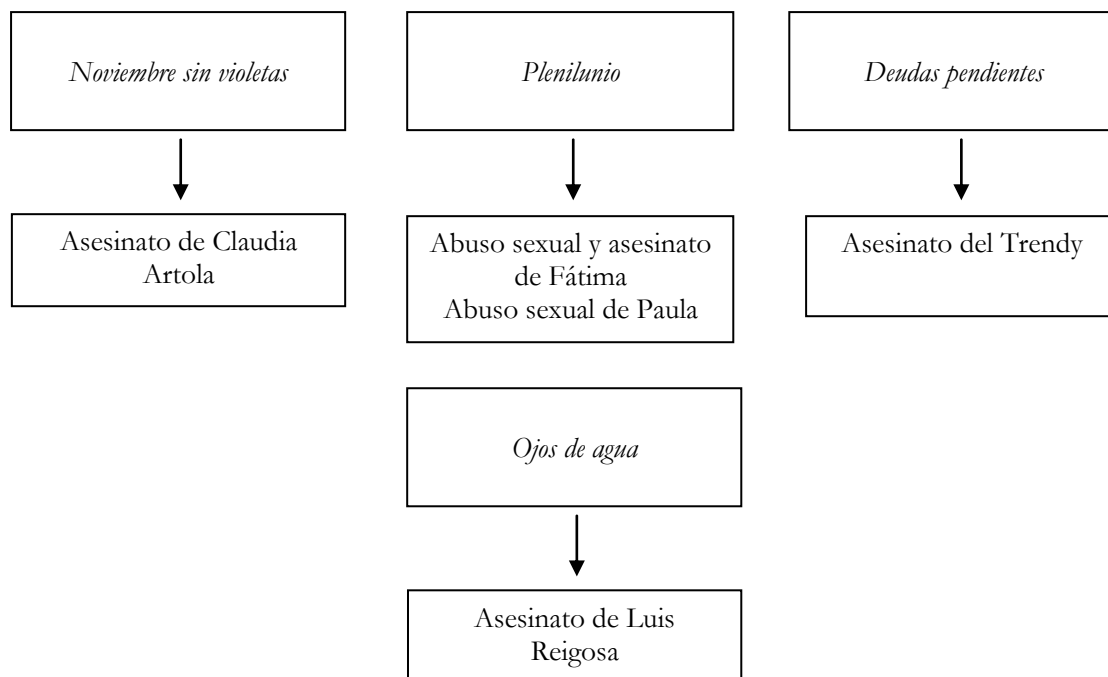
⁹ No hay que olvidar un trabajo parecido que hace Donald Westlake en *El cazador* (*The Hunter*, 1962) en donde Parker, un ladrón, investiga qué ha sucedido con su ex mujer y su ex socio, que lo traicionaron después de un robo, buscando venganza.

¹⁰ Otros ejemplos interesantes son los de *The Execution of Charles Horman* (1980) de Thomas Hauser, una suerte de novela-crónica que narra la investigación que realiza Ed Horman para encontrar a su hijo desaparecido en los convulsos años del golpe militar en Chile, en 1973; en *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 1991) de John Le Carré, Justin Quayle, un empleado del Foreign Office británico investiga las



Ahora bien, los postulados clásicos de lo policíaco exigen que exista un crimen para que inicie el proceso hermenéutico policíaco crimen-investigación. Sin embargo, como se ha apreciado solo en las siguientes novelas existe un crimen.

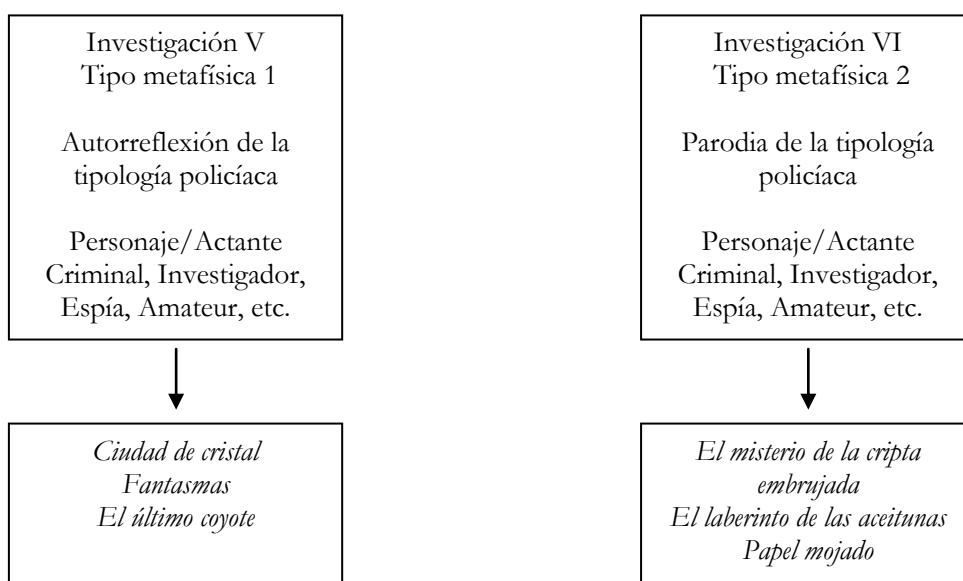
extrañas causas de la muerte de su mujer Tessa en África; o *El maestro de San Petersburgo* (*The Master of Petersburg*, 1994) de J.M. Coetzee, en donde un Fiodor Dostoievski ficcional investiga las causas de la muerte de su hijo.



La investigación en *El complot mongol*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* no se corresponde a ningún crimen cometido y esto por varias razones. Primero, en la novela de Rafael Bernal, Filiberto García no pretende investigar un delito ya sucedido, sino un complot para cometer un magnicidio en el que están involucrados, aparentemente, espías chinos. Dentro del espionaje no se van a investigar crímenes como robos o asesinatos, sino que se procura recabar información del enemigo, evitar irrupciones por parte de agentes enemigos o complots, o, como en la actualidad, evitar atentados terroristas. Segundo, aunque en la novela de Ibáñez, Ruano Peredo es un policía su trabajo nada tiene que ver con la resolución de crímenes: pertenece al grupo de Localización de Fugitivos, con lo que es más que evidente su labor profesional. En el caso de la investigación y seguimiento que hace de Rafaela Diermissen, y posteriormente de su padre Linus, Peredo, al igual que la misma novela, entra en el pantanoso y peligroso terreno del terrorismo y contraterrorismo que en la actualidad no ha sido tan estudiado y que, de manera muy tímida, se incluye dentro de lo policíaco, aunque se opta por incluir en terrenos igual de complejos como lo es la denominada novela negra. Tercero, en la novela de Carles Quílez, aunque se aprecia un claro delito, un posible asesino en serie, Patricia Bucana aunque investiga los hechos, no centra su investigación en ellos, sino en la captura de dos hombres que trabajan para la inteligencia francesas y que, probablemente van a cometer un asesinato. Al igual que *El complot mongol* y *El baile ha terminado*, *La soledad de Patricia* no se circunscribe a lo policíaco,

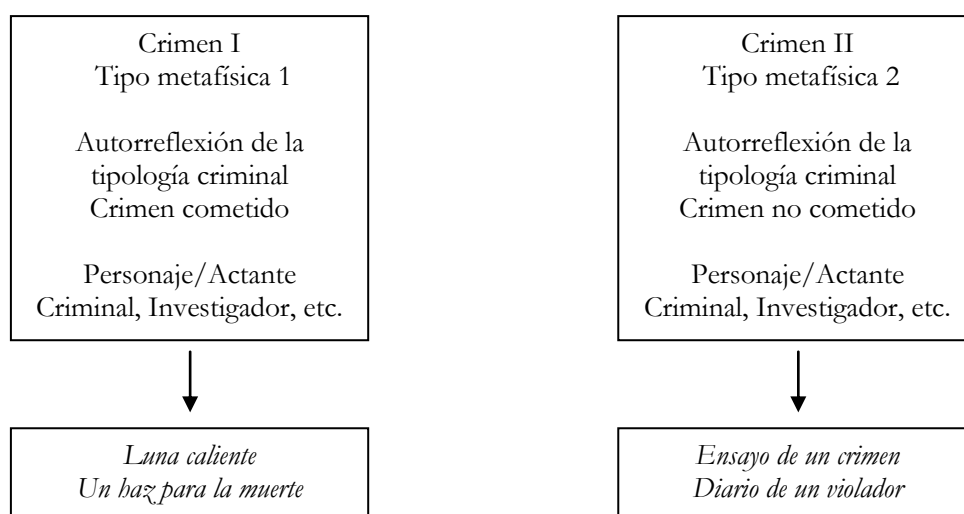
sino al espionaje y al *thriller*, ya que, aunque pueda existir el crimen como unidad narrativa principal, Quílez no lo hace, dado que opta por inclinarse hacia el complot e intriga que se cierne sobre la protagonista. Por tanto, el elemento tipológico investigación no hace a ninguno de estas tres novelas textos policíacos.

En resumen, la investigación no siempre se corresponde a un crimen cometido. Este fenómeno se transforma hacia una <<falta de crimen>> dentro del propio texto policíaco abriendo distintas vertientes, una de ellas, muy importante en la actualidad, es la metafísica producto del trabajo de Edgar Allan Poe, G.K. Chesterton, Arthur Conan Doyle, Jorge Luis Borges y Allain Robbe-Grillet, una narrativa que se aleja de las convenciones policíacas enfatizando en una autorreflexión de los elementos tipológicos de lo policíaco, tales como el crimen, la investigación, el criminal o el investigador, tal y como lo hace Paul Auster en *Ciudad de cristal* (1985), *Fantasma* (1986) y *La habitación cerrada* (1987) o, incluso, llegando incluso a parodiar lo policíaco como hacen Eduardo Mendoza, Juan José Millas o Enrique Vila-Matas¹¹.



Lo curioso es que dentro del crimen se da también este fenómeno metafísico, solo que la reflexión, obviamente, va enfocada a una autorreflexión de las tipologías criminales o a parodias de él. Existen dos posibilidades para los textos metafísicos criminales: la autorreflexión ante un crimen ya cometido y la autorreflexión sin crimen.

¹¹ Vale la pena mencionar *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism* (1999), una de las más completas compilaciones de estudios sobre lo metafísico en la literatura, en especial en lo criminal y policíaco, que hacen las investigadoras norteamericanas Patricia Merivale y Susan Elizabeth Sweeney.



Tampoco hay que olvidar que la narrativa espionaje también posee ejemplos metafísicos como lo son *El espía que surgió del frío* (*The Spy Who Came in From the Cold*, 1963) de John le Carré o *Extraña forma de vida* (1997) de Enrique Vila-Matas.

Es interesante señalar que la narrativa metafísica bien puede encuadrarse dentro de los mundos unipersonales, una de las dos posibilidades de mundos posibles, junto a los mundos multipersonales que señala Doležel (1999: 58). Claro es muy difícil encontrar textos criminales, policíacos, de espionaje o *thrillers* que se encuadren en el contexto unipersonal, ya que son estructuras precarias y artificiales que padecen una severa restricción: sólo se admite en él un agente ficcional, dado que su propuesta se inclina hacia el siguiente planteamiento: ¿qué le sucedería a un ser humano aislado de la sociedad?

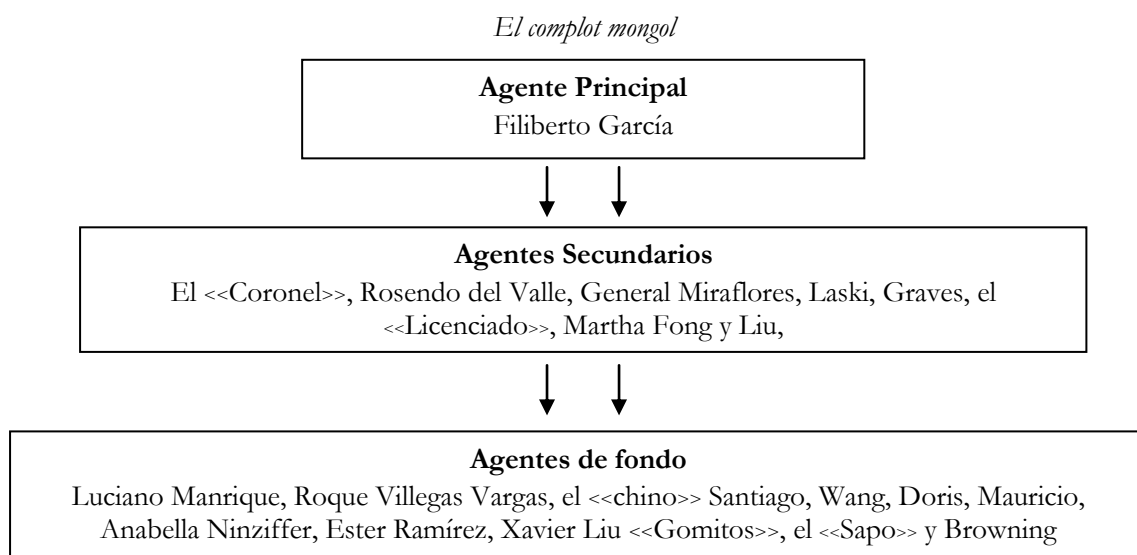
La importancia teórica es mucho mayor de lo que justificaría su rareza en la ficción literaria: el aislamiento de una persona de las demás revela las características rudimentarias de la acción y de la vida mental (*ibidem*: 65). Además cuando aparece un mundo unipersonal criminal, policíaco o de espionaje se dan como ya se ha mencionado, interesantes autorreflexiones sobre la tipología y reglas de estas narrativas, sin olvidar las exploraciones psicológicas de los personajes o en procesos relaciones sumamente complejos, como los que afectan a los investigadores creados por el norteamericano Paul Auster¹².

¹² Es posible manipular el mundo unipersonal a través de la analepsis reflexiva interna, como sucede en *Un haz para la muerte* (1997), del mexicano Agustín Sánchez González, donde un sicario, en su celda, recuerda el atentado fallido en contra del candidato oficialista Pascual Ortiz Rubio y que le costó el encierro de por vida. Una técnica que James M. Cain ya había experimentado en *El cartero siempre llama dos veces* (1934) y en *Pacto de sangre* (1945), aunque ninguna de las dos se trata de una ficción unipersonal <<pura>>.

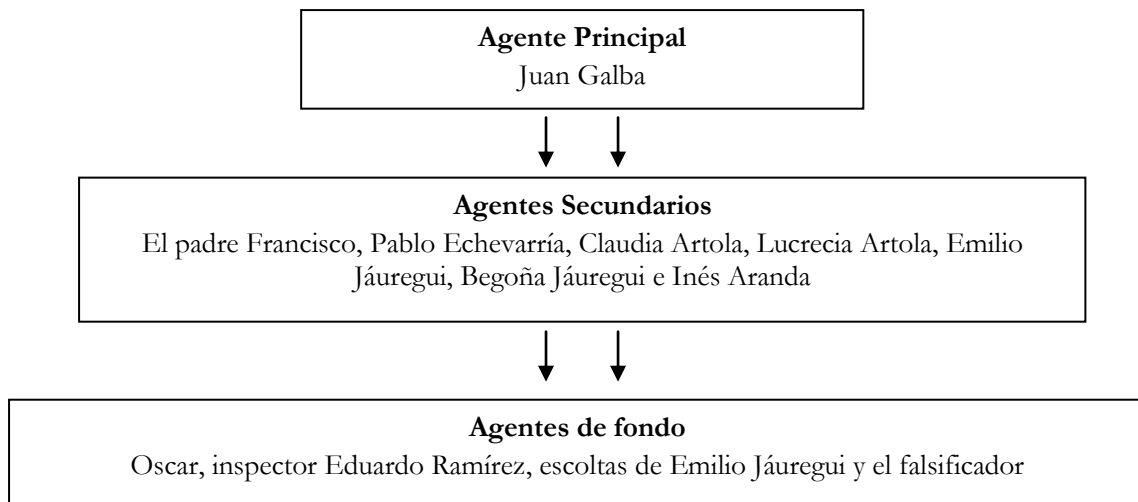
Ahora bien, ya se ha establecido en base al Submundo Real Efectivo de cada investigador que de ninguno modo estamos ante siete textos policíacos –a excepción de *Ojos de agua*– Sin embargo, para vislumbrar de manera mucho más clara las diferencias entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* y cómo se vulneran los límites fronterizos entre ellos permitiendo los intercambios de tipologías y su fluctuación intergenérica, es necesario observar las relaciones que establecen los personajes/investigadores con otros personajes o submundos, de acuerdo a la tipología albaladejiana.

Cada personaje/actante/submundo está integrado en una red de relaciones interpersonales, en la cual, las intenciones y las acciones de un agente ficcional confluyen y chocan con la intencionalidad de los coagentes. La acción se vuelve interacción. Los grupos sociales imponen restricciones añadidas a la intencionalidad de los individuos ficticiales, puesto que “parecen adquirir propósitos y fines propios independientes de los individuos que los componen” (Rapoport, 1974: 133).

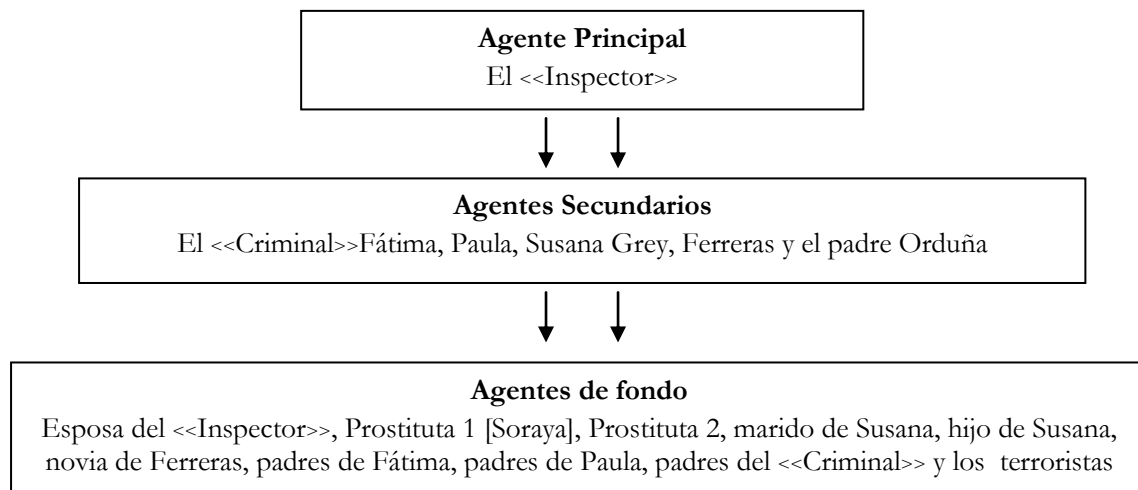
Según Doležel (1999: 149) para ir enlazando a los distintos personajes del mundo multipersonal, los factores estructurales serán decisivos en ello. Lo primero que hay que hacer es ordenar jerárquicamente el grupo, distinguiéndose los personajes, submundos en la jerga albaladejiana, por su grado de participación en el relato, es decir agentes principales, secundarios y de fondo.



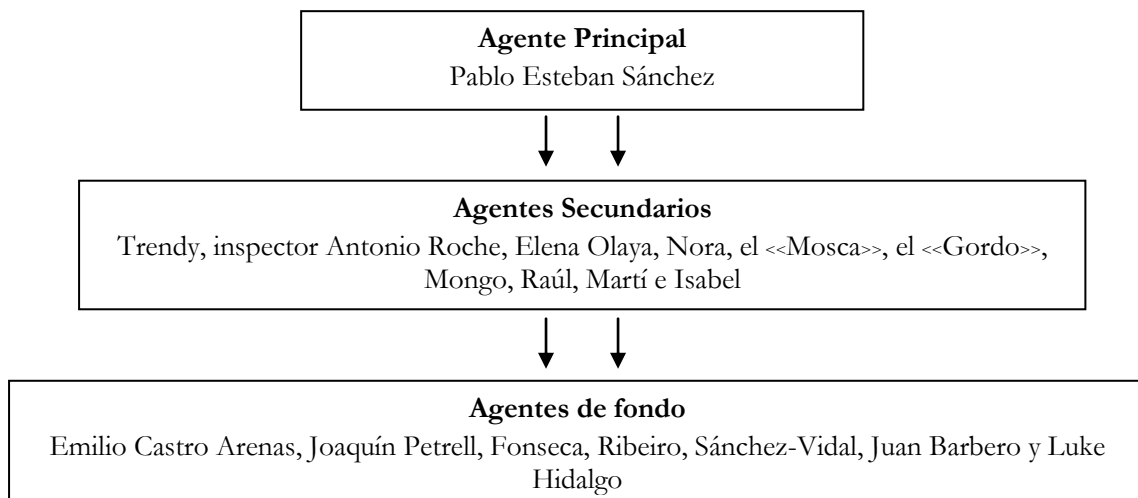
Noviembre sin violetas



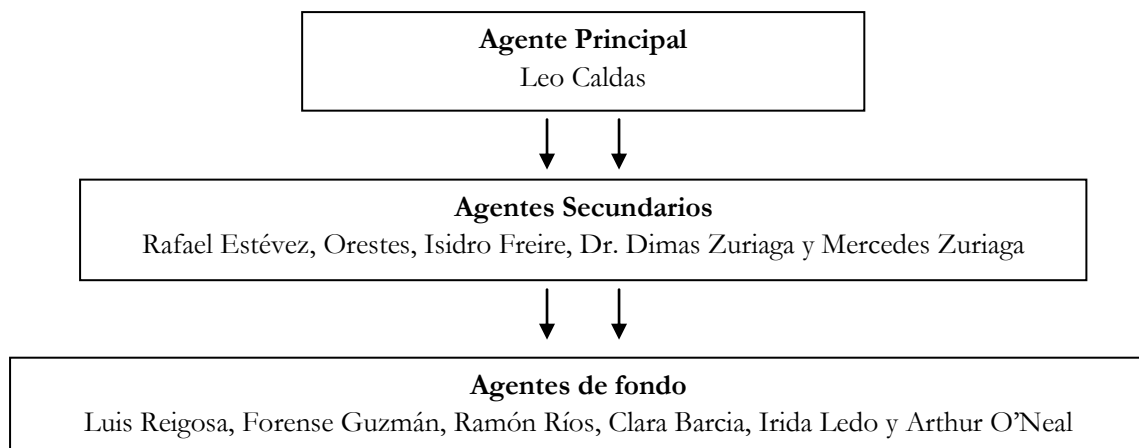
Plenilunio



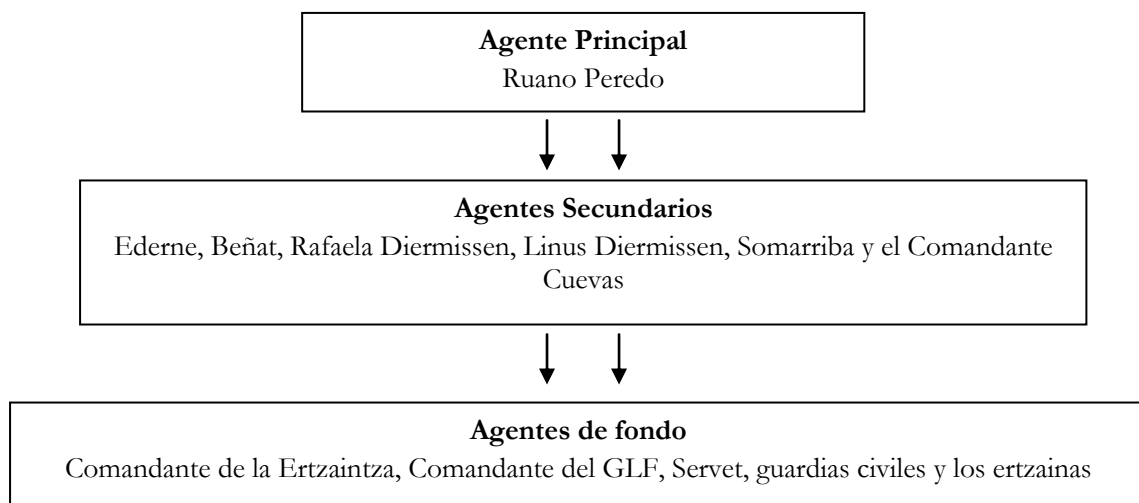
Deudas pendientes



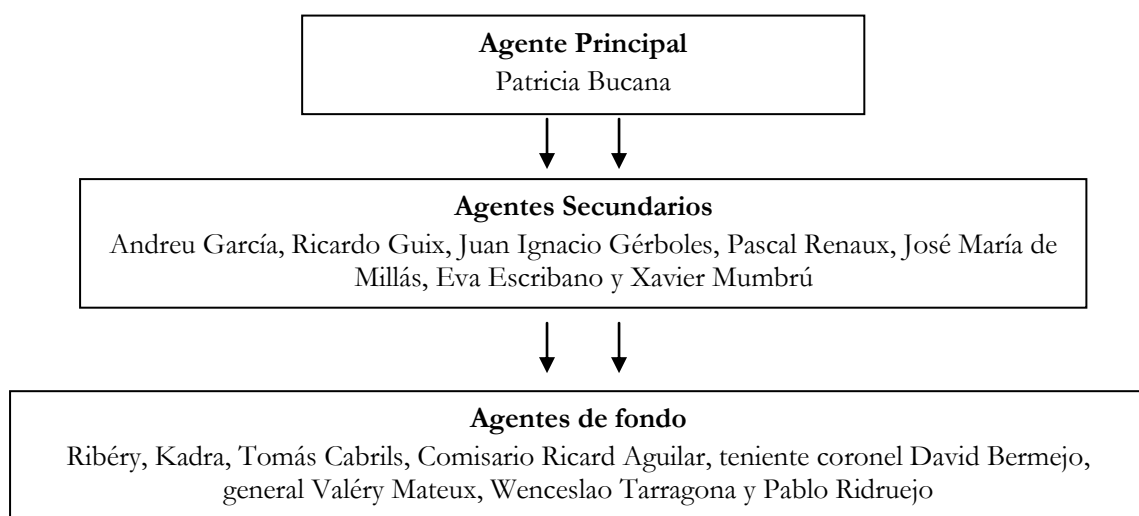
Ojos de agua



El baile ha terminado



La soledad de Patricia



Lo siguiente es ordenar la constelación de agentes ficcionales en modelos de composición tales como la simetría, la asimetría, el paralelismo y el contraste. A medida que la interacción comunicacional avanza, el grupo de personajes está sujeto a modificaciones y transformaciones tanto en el tamaño como en la estructura. La constelación de agentes no es sólo una premisa de la interacción, sino también su espacio (*ibidem*). Los factores estructurales y de orden que maneja Doležel, en el proceso de relaciones comunicacionales actanciales –en las que los personajes interactúan entre sí mostrando su configuración– y en la organización misma de la historia, son ajustados por Albaladejo (1998: 135) en dos clases fundamentales de relación: complementaridad o apoyo y la de tensión.

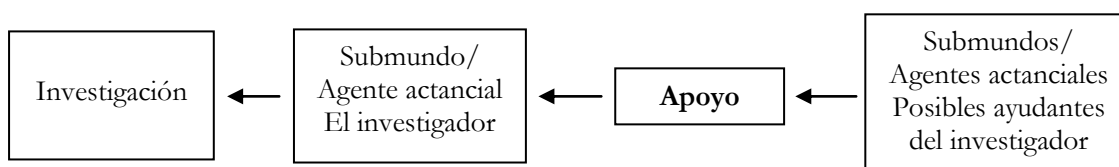
Las primeras se dan entre submundos que no presentan entre sí contradicciones funcionales en el desarrollo narrativo, como sería el caso de los submundos A, los investigadores, con el resto de submundos C, D, E, F, etc., los demás agentes actanciales con lo que puede interactuar el personaje principal. Estas relaciones de complementaridad o apoyo intersubmundos o interpersonajes es bastante típica dentro de la narrativa policíaca tanto en su etapa clásica, moderna y postmoderna: el investigador –amateur, privado o policíaco– recibe ayuda por parte de otros agentes actanciales, ya sean profesionales de la investigación –forenses, criminalistas, criminólogos, *profilers*, y otros investigadores–, profesionales consultores –psiquiatras criminales o psicólogos–, profesionales no pertenecientes a ninguna policía –detectives privados–, miembros del aparato judicial estatal –fiscales, abogados, jueces y otros oficiales de cortes penales– o amateurs –todo aquel que no pertenezca al aparato judicial estatal–. Dicho esquema se adapta a las necesidades temáticas de la narrativa policíaca: investigar, solucionar un crimen y restablecer el orden social roto.

Con todo, hay que tener cuidado con dichos ayudantes actanciales, pues en un momento dado ellos pueden ser los criminales o ligados a ellos intentando apartar al investigador del camino correcto con el que pueda solucionar los crímenes, como así se demuestra en *El asesinato de Roger Ackroyd* (1926) de Agatha Christie, y que también observamos con Isidro Freire y Mercedes Zuriaga, *Ojos de agua*. Tampoco los criminales en una investigación, como la que hace Juan Galba en *Noviembre sin violetas*, deben tener cuidado, ya que no se pueden fiar de los demás actantes, caso es el caso de Lucrecia Artola o Emilio Jáuregui. Incluso, policías como Ruano Peredo, en *El baile ha terminado*, no deben

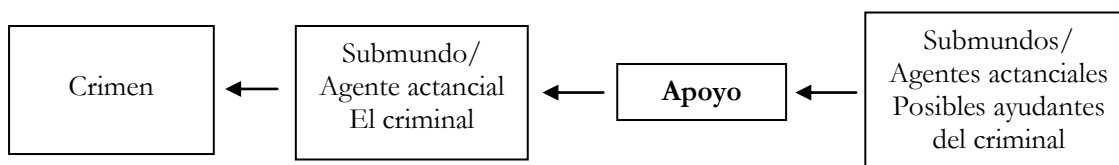
fiarse de sus compañeros, en este caso Ederne y Beñat, ya que su propósito no es ayudarlo en la investigación, sino vigilarlo e informar a la Ertzaintza.

Asimismo, hay que recordar que la relación de complementaridad o apoyo también se puede presentar en otras narrativas como la criminal: un agente actancial/submundo puede recibir ayuda de otros agentes/submundos para cometer sus crímenes, caso concreto el de Mike Mackenzie que recibe el apoyo de Allan y Robert para dar el golpe de su vida: robar en la National Gallery of Scotland en *Puertas abiertas* (*Doors Open*, 2008) de Ian Rankin; en la narrativa de espionaje simplemente hay que observar las aventuras protagonizadas por James Bond y el apoyo que recibe por parte del equipo técnico del MI6 o de las mujeres con las que se encuentra; incluso en el *thriller* en el cual una potencial víctima puede recibir ayuda externa, como se observa con Jaime Areta en *Muñecas de cristal* (2005) de Pedro de Paz, quien recibe el apoyo por parte del Grupo 14 de la policía.

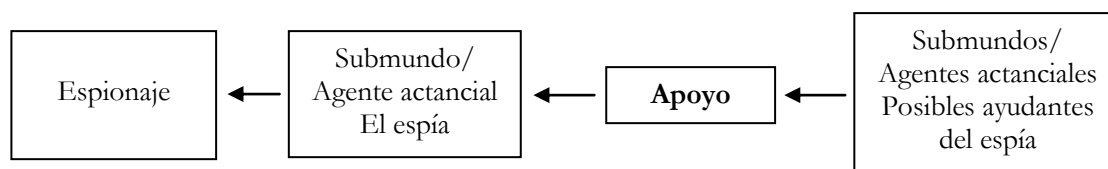
Narrativa policíaca



Narrativa criminal

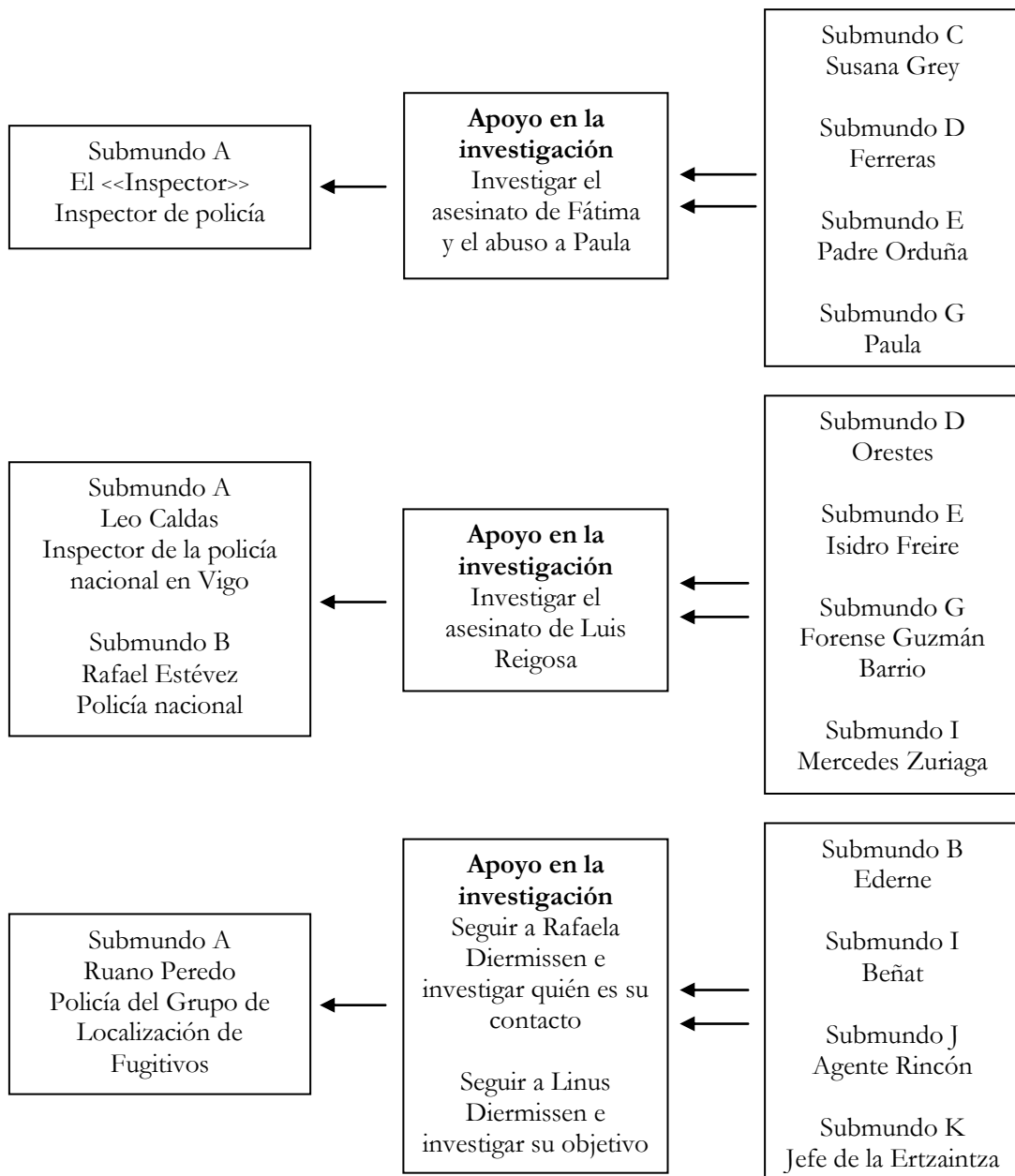


Narrativa de espionaje



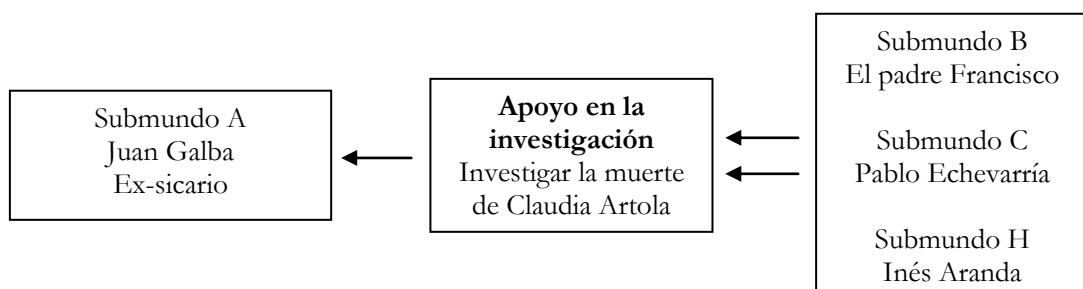
Complementaridad I

Tipo policíaca



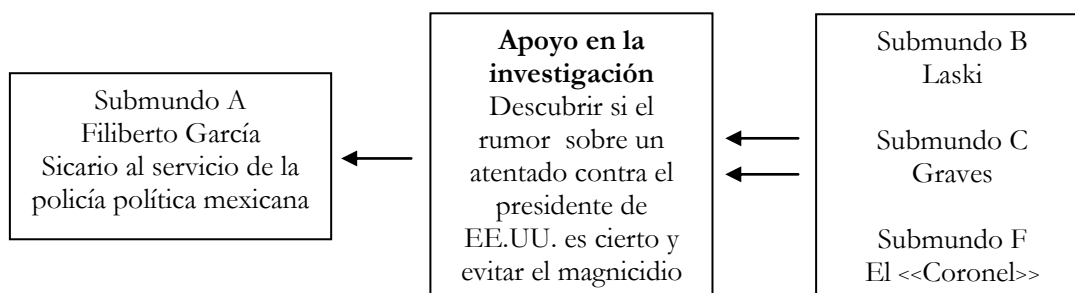
Complementaridad II

Tipo criminal



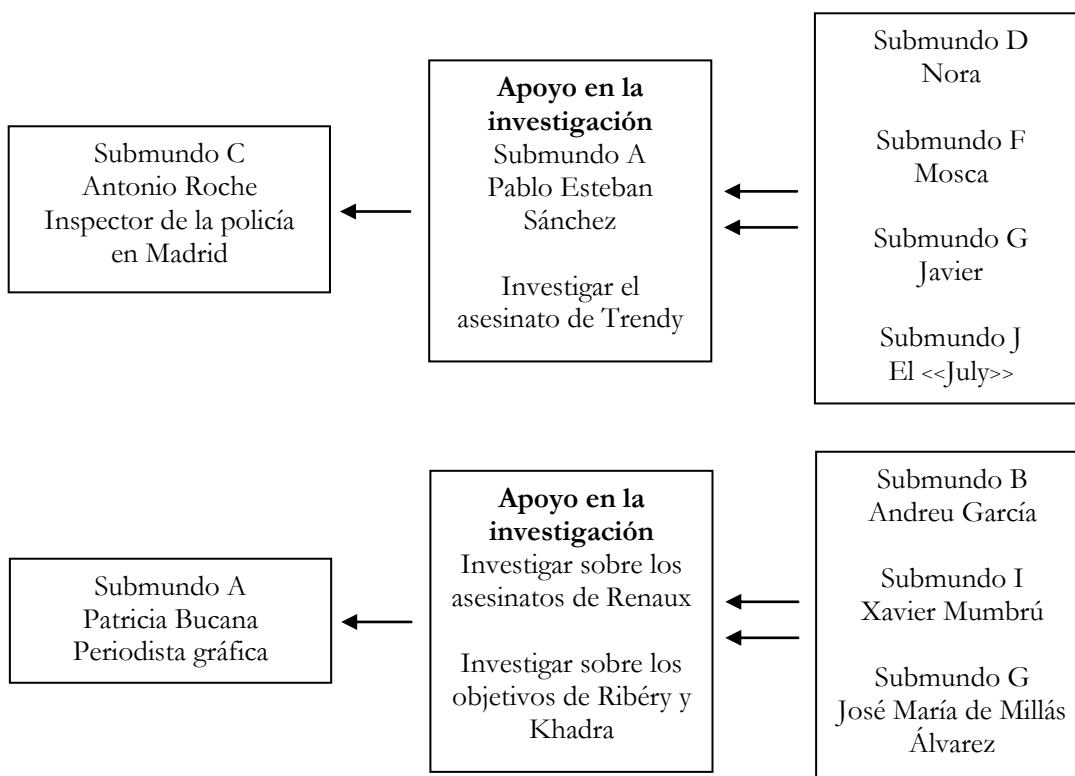
Complementaridad III

Tipo espionaje



Complementaridad IV

Tipo *thriller*

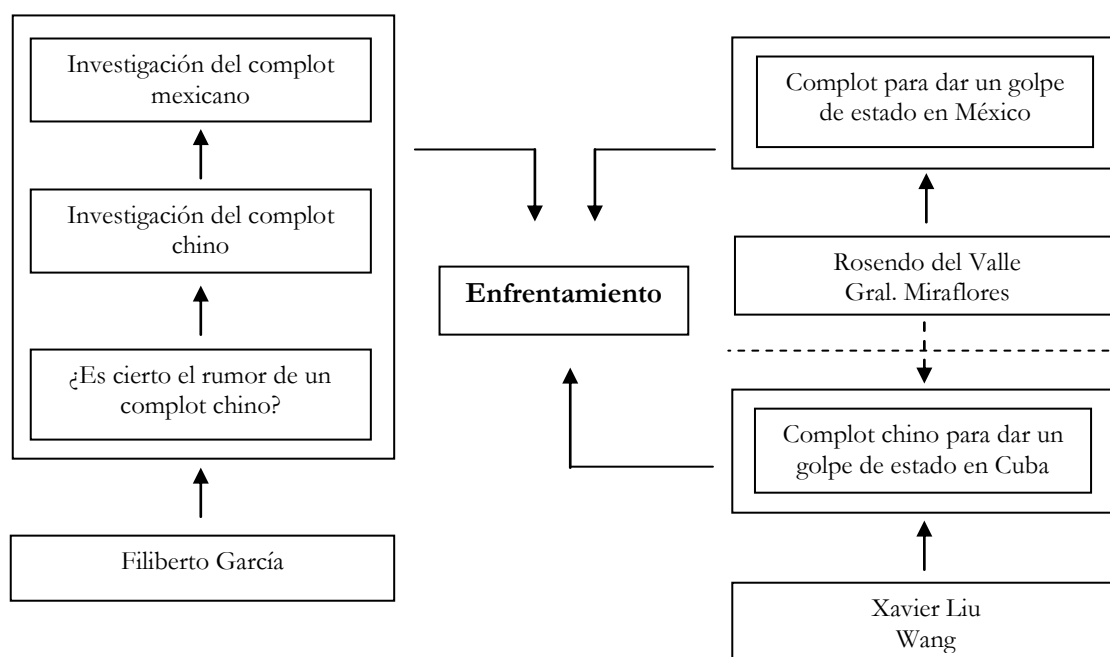


Ahora bien, la gran confusión genérica se da en la segunda clase de relación, en la tensión entre los submundos, es decir la correlación que se establece entre mundos y submundos enfrentados. Una relación en la que hay contradicciones de carácter funcional. Ha de destacarse que el conflicto narrativo se sostiene a partir de la tensión existente entre los diversos submundos actanciales ficcionales y los de la experiencia. El desarrollo y resolución de la misma conforman la fábula del texto narrativo, para la cual precisamente la

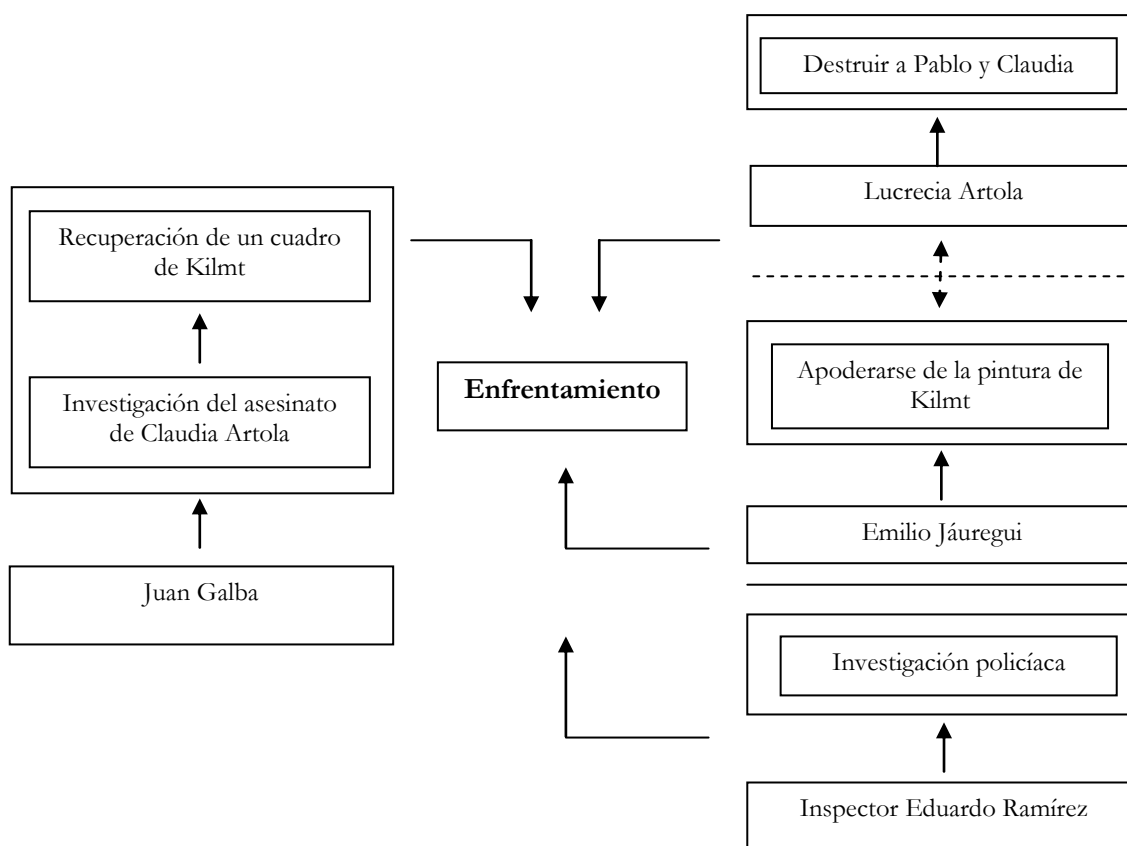
movilidad de mundos y submundos, basada en la sucesión de hechos y en la modificación de estados, constituye su dinamismo (*ibídem*).

Retomemos la idea de Doležel respecto al orden dentro de la historia y las constelación de agentes ficcionales y, sobre todo, en los opuestos, es decir la asimetría y el contraste, los cuales motivan no solo una interacción entre los personajes, sino un enfrentamiento que, en la narrativa policíaca es sumamente popular –investigador contra criminal–, pero que también se puede dar en lo criminal, aunque es muy posible que el enfrentamiento entre investigador y criminal no se produzca, puesto que el autor puede considerar innecesaria la aparición del primero; en el espionaje –espía contra espías enemigos, terroristas, etc.– y que en el *thriller* se manifiesta cuando el ciudadano común y corriente se enfrenta, como posible víctima, a criminales o investigadores, intentando sobrevivir.

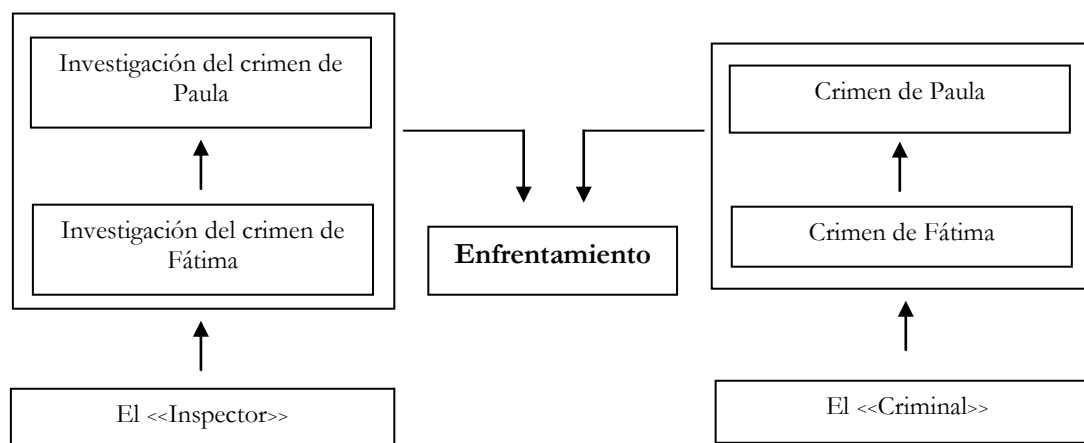
En *El complot mongol* Filiberto García se tiene que enfrentar a dos grupos de enemigos: por un lado al grupo de los chinos, que supuestamente van a intentar matar al presidente de los Estados Unidos, pero que realmente pretenden dar un golpe de estado en Cuba, y el grupo de golpistas mexicanos que se aprovechan del rumor que los soviéticos se han encargado de difundir para intentar dar el golpe de estado en México.



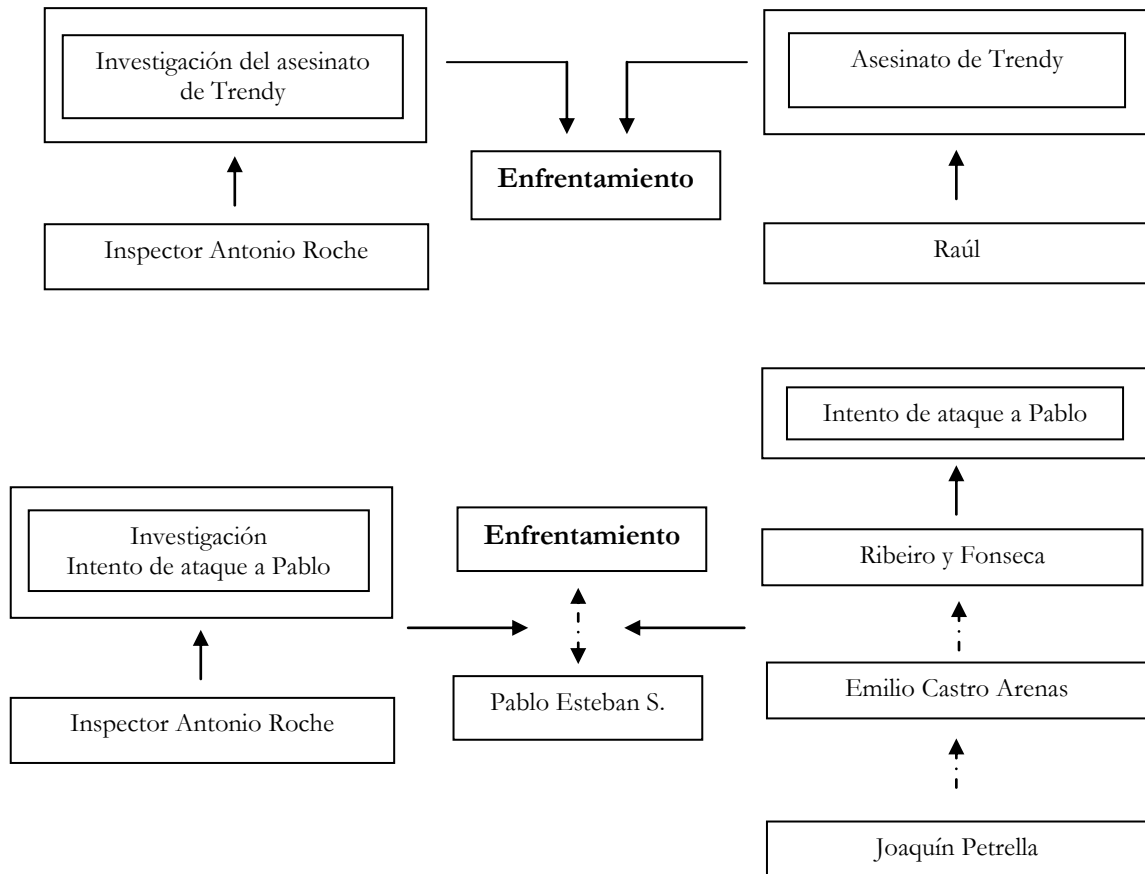
En *Noviembre sin violetas* Juan Galba, un criminal, realiza una investigación y para ello se tiene que enfrentar a tres distintos tipos de enemigos.



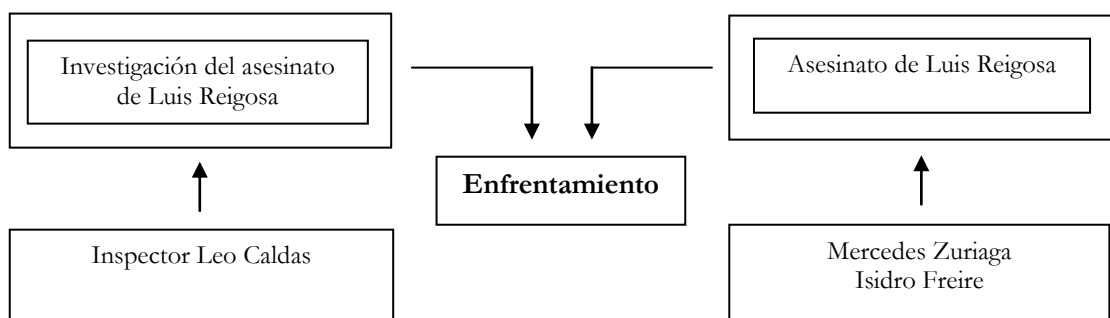
Plenilunio, como ya se ha comentado, no se ajusta exactamente a los esquemas policíacos: se conoce la identidad del <<Criminal>>, sus relaciones interpersonales, sus actividades, su estado civil, etc., es decir, datos que, generalmente, ni el investigador jefe ni el lector conocen dentro de un contexto narrativo policíaco.



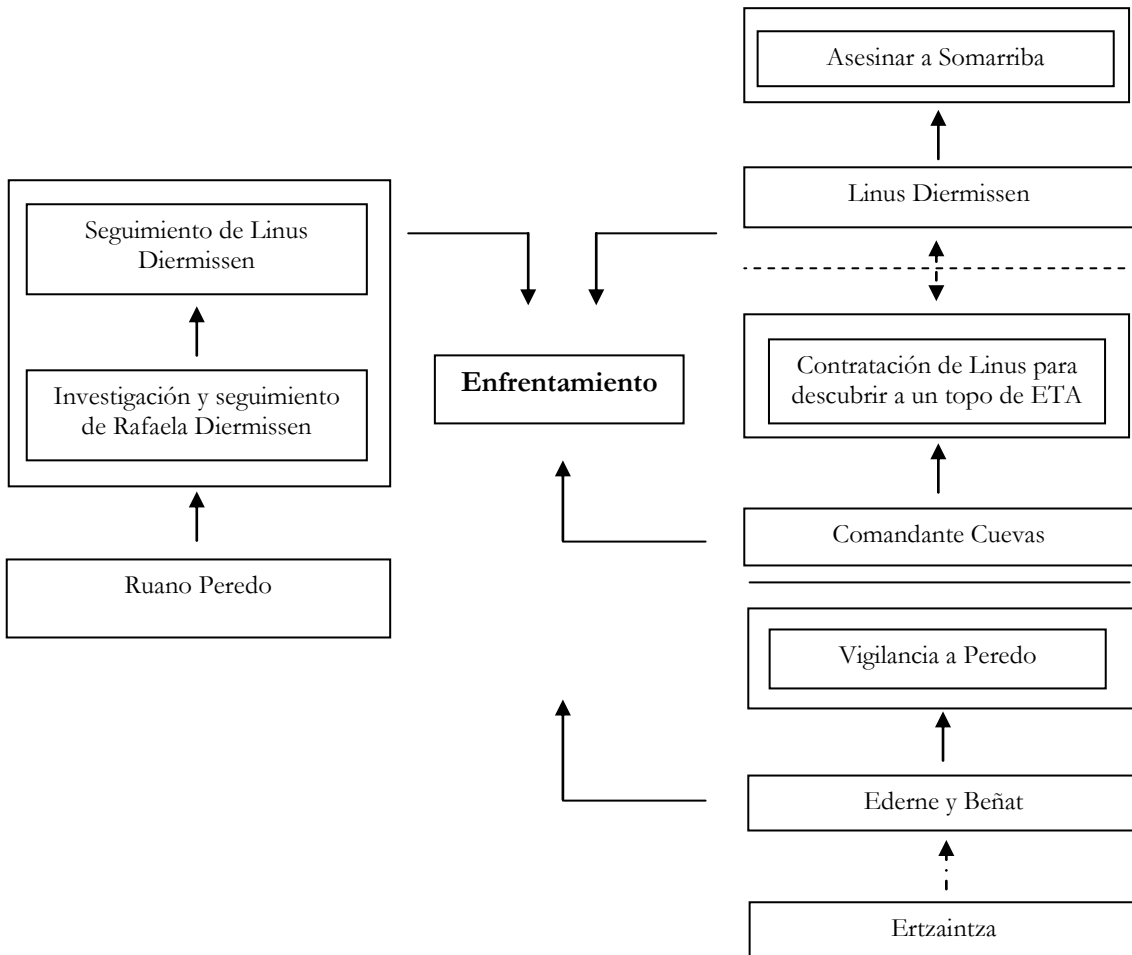
Aunque en *Deudas pendientes* existe una investigación policíaca de un crimen, su personaje principal Pablo Esteban Sánchez no es el encargado de dicha investigación; él es, además de un eslabón, el intermediario entre antiguos amigos de Trendy y proveedor de información del inspector Antonio Roche, que dirige la investigación sobre el asesinato de Trendy, pero además Pablo es una víctima en potencia de Joaquín Petrell.



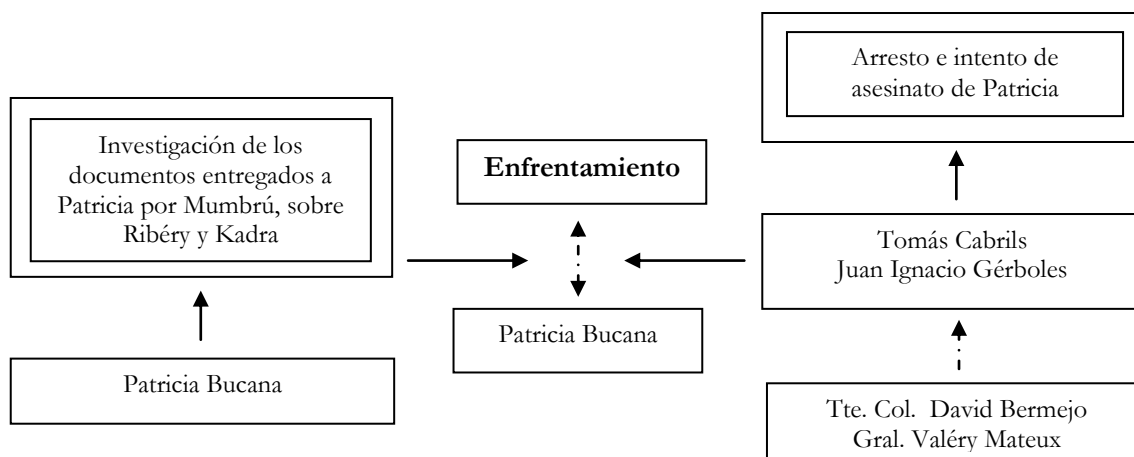
Ojos de agua, a diferencia de *Plenilunio*, se ajusta más al esquema policíaco clásico de resolución de un crimen y enfrentamiento con el criminal.



Como ya se ha mencionado, *El baile ha terminado* no se ajusta del todo al esquema policíaco clásico: no hay una resolución de crímenes, aunque sí hay enemigos potenciales para el investigador principal, los cuales se dividen en varios grupos: los criminales y los policías, unos que entorpecen la labor de Peredo, y otros que lo manipulan.



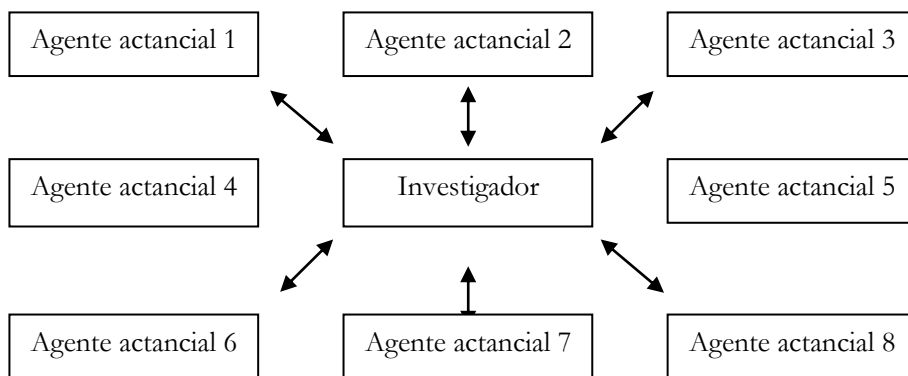
En el caso de *La soledad de Patricia*, Patricia Bucana tiene como enemigos a agentes y jefes de los servicio de inteligencia franceses y españoles, sin olvidar a jueces y fiscales. Sin embargo, no hay que olvidar que la misma Patricia es víctima de una conspiración mientras investiga el caso de Ribéry y Kadra.



Esta manera de enlace entre los distintos agentes actanciales que Doležel propone trae como consecuencia directa no sólo el enfrentamiento entre dos personajes, sino que también enseña las marcas fronterizas entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*: uno se preocupa por los actos criminales, otro por la investigación policíaca, otro por recabar información por vías secretas y actuar según convenga y otro por conseguir información para su propia supervivencia.

Ahora bien ¿por qué es importante la interacción entre personajes? Porque en la narrativa criminal, policíaca, de espionaje y en *thriller* la tensión que genera la intriga –y que es un elemento clave en estos cuatro tipos de texto– se desarrolla a partir de la interacción, y lo que es más, dicha interacción será parte del problema del límite por una razón importante: el alto grado de convivencia textual entre criminales, investigadores, espías y víctimas. La segunda pregunta sería ¿qué motiva la interacción entre los personajes? Existen distintos factores tales como los impulsos, las emociones o los sentimientos, pero para Doležel (1999: 153) son tres los componentes que aumentan los sistemas motivadores para la interacción: las relaciones interpersonales, las sociales y el poder.

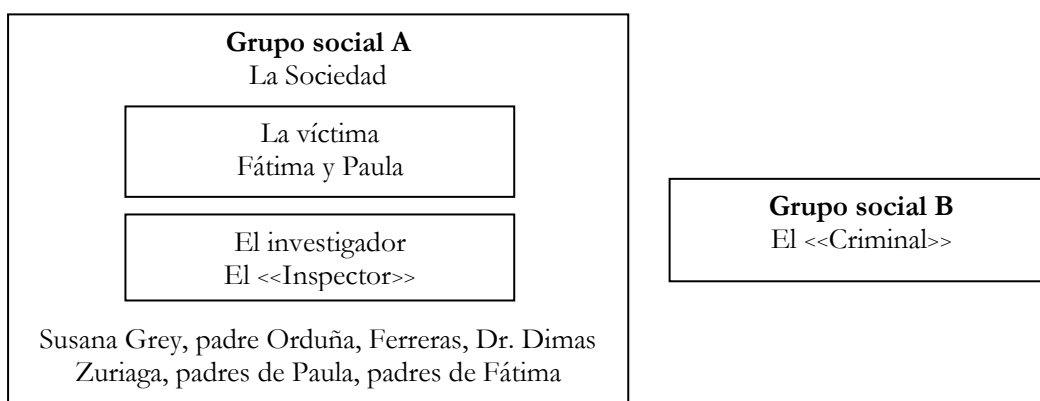
En las relaciones interpersonales, los procesos cognitivos –el conocimiento y las creencias de cada persona acerca de los otros miembros de la constelación de agentes– juegan un papel primordial en la toma de decisiones, en los planes y en las estrategias de los agentes ficcionales. Las relaciones emocionales, los diversos y cambiantes vínculos emocionales, recíprocos o no, entre los personajes, reivindican su lugar en el conjunto de las emociones básicas (*ibídem*). Todo ello, ayuda a forjar las estrategias de investigación de cada uno de los investigadores.



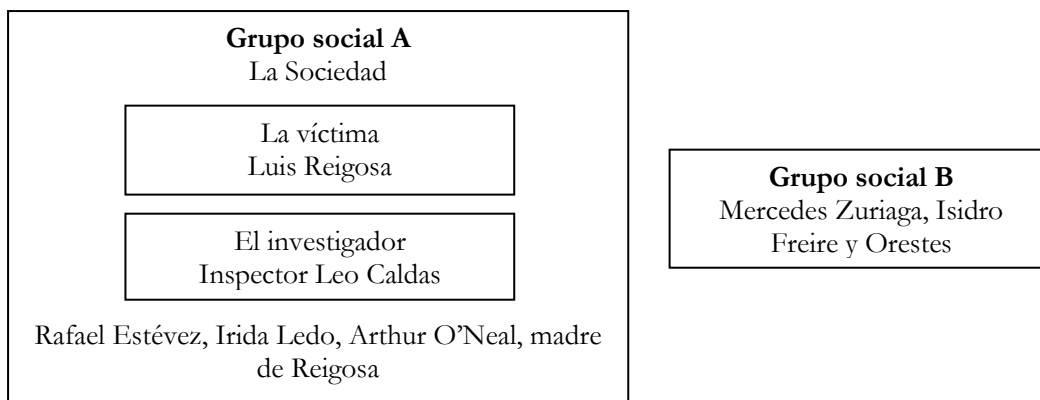
Las relaciones sociales son importantes para la cohesión grupal. Dividen al mundo en dos grupos: nosotros y ellos (Hamilton *cit.* Doležel, 1999: 154)¹³. Esto conlleva a la interacción de grupos que en estas siete novelas se vuelve representativa:

Policíaco

Plenilunio

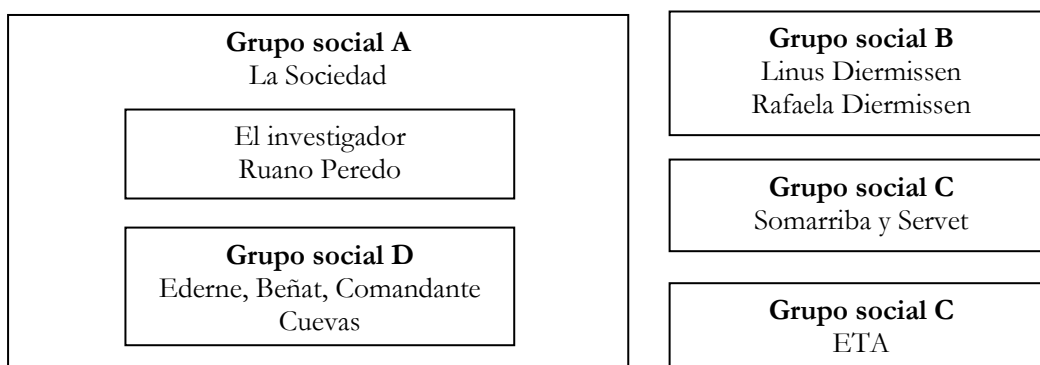


Ojos de agua



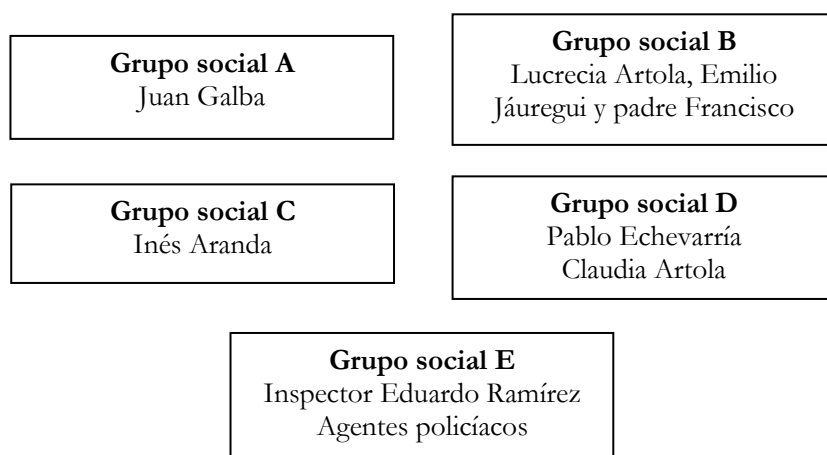
¹³ No ha sido posible conseguir el artículo “Cognitive Biases in the Perception of Social Groups” (1976).

El baile ha terminado



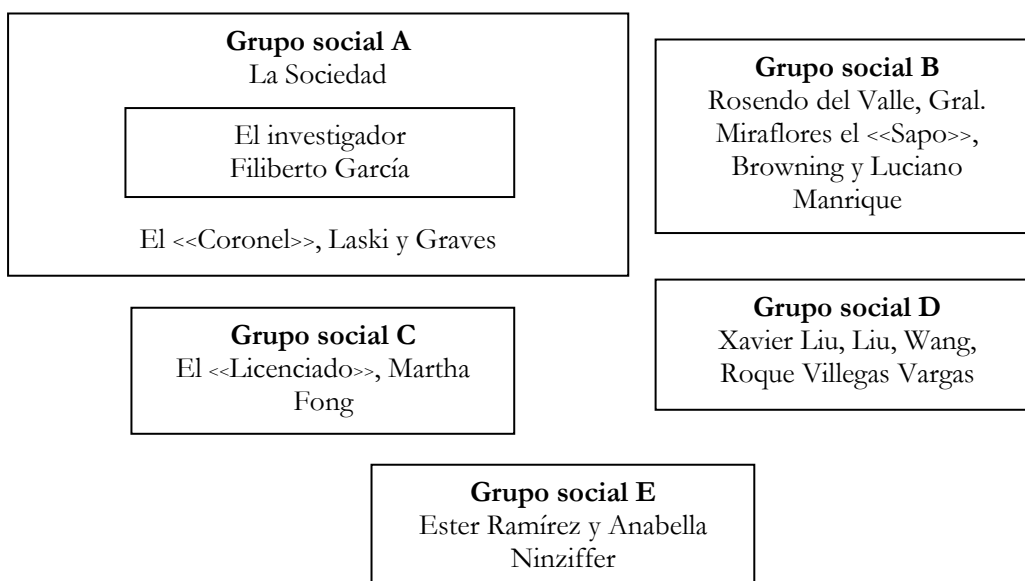
Criminal

Noviembre sin violetas



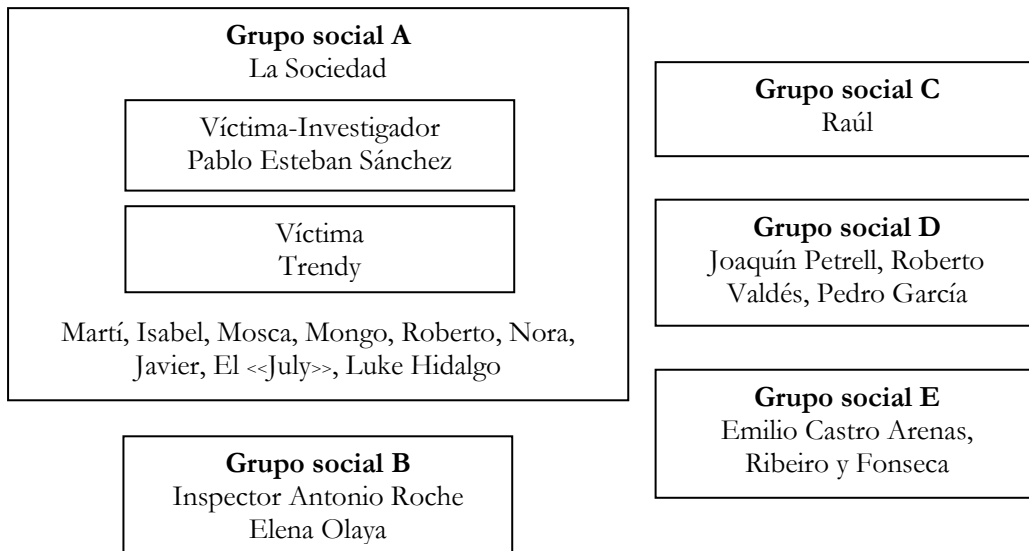
Espionaje

El complot mongol

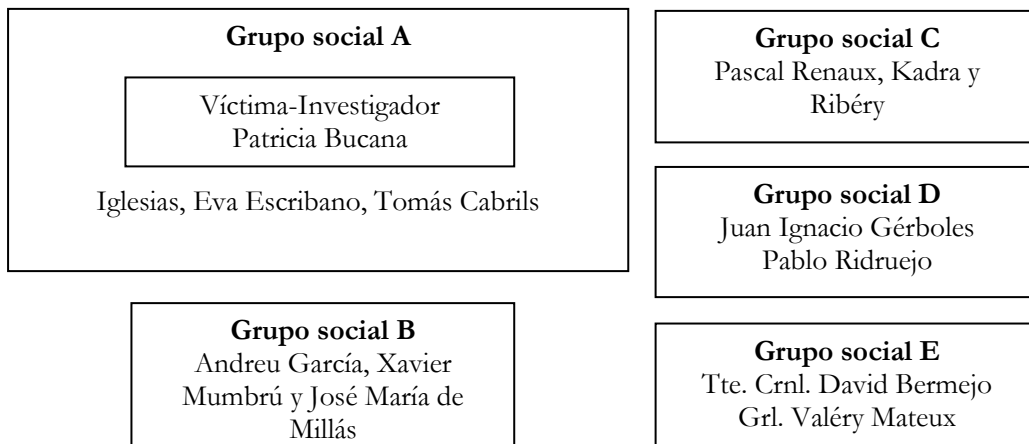


Thriller

Deudas pendientes



La soledad de Patricia



Asimismo, las relaciones sociales serán claves en la formación de la <<representación cognitiva del mundo>> de cada agente actancial, pues dicha representación, en palabras de Strawson (1992: 81) “tiene lugar en un contexto social [...] y depende del contacto y de la comunicación interpersonal”. La sociedad influye directamente tanto a investigadores, criminales, espías y ciudadanos normales en sus elecciones laborales, necesidades, situación profesional, estudios, predilecciones sexuales, etc., sin olvidar la violencia y el crimen.

De igual forma, la dialéctica entre la conciencia social y la mente privada presta un modelo flexible para entender la motivación en el mundo multipersonal: la presión del grupo impone los factores sociales, pero tienen que ser interiorizados, apropiados por la mente individual a fin de motivar la acción de la persona (Von Wright *cf.* Doležel, 1999: 155)¹⁴.

Sin embargo, no hay que olvidar que la presión de las representaciones sociales no tienen un impacto igual en todos los personajes, en particular los criminales; el efecto depende del carácter de la mente que se apropia de ellas (Hirst y Woolley, 1982: 24-28). Todo ellos, hasta cierto punto, son respetuosos de los dictados sociales, pero están dispuestos a quebrantarlos en cualquier momento, algunos con crímenes del orden común como el robo o los asesinatos –Lucrecia Artola, el <<Criminal>>, Mercedes Zuriaga, Orestes, Isidro Freire, Raú–, otros ligados al crimen organizado –Emilio Jáuregui o el padre Francisco–, pero otros con complots, magnicidios o golpes de estado –del Valle, Miraflores, Somarriba, Servet, Linus, Rafaela, Kadra, Ribéry– y algunos más entremezclando crímenes comunes y políticos –Renaux–.

En cuanto al poder, es un factor motivador de gran importancia tanto en la narrativa criminal como en la policíaca. En él, un agente actancial –el ostentador del poder– controla las intenciones y las acciones de otro –el subordinado–. La introducción del poder provoca un reordenamiento de la constelación de agente, transformándola en una jerarquía asimétrica, y aplicable a las interacciones persona-persona y grupo-grupo, desatando de este modo la lucha entre la <<ley>> y el <<crimen>>. Para Doležel (1999: 156) son tres los tipos de poder:

- a) **El poder físico**, el medio elemental de dominación, deriva de la fortaleza corporal y de las armas e impone el control a través de actos físicos.
- b) **El poder mental**, se origina en las cualidades mentales superiores –conocimientos, destrezas, etc.– y se aplica a través de actos semióticos de información y persuasión.
- c) **El poder social**, se genera en grupos organizados, en especial en las formas institucionales de la organización. Está asociado a posiciones dominantes en la jerarquía política, económica, militar.

¹⁴ No ha sido posible encontrar *Practical Reasons* (1983).

Ya sea en lo criminal, policíaco, espionaje o *thriller* el ejercicio del poder físico del agente <<criminal>> intimida a las víctimas, las cuales, al temer por su integridad o la de alguien cercano a ellas, conocer al victimario o ser propensas a chantajes oponen poca o ninguna resistencia, tal y como deja constancia Muñoz Molina (2004: 350, 353) en *Plenilunio*:

Todo lo mismo, la navaja que desciende hasta el cuello, pero ahora no tiene que bajar tanto como la otra vez [...] Pero en realidad no tiene que hacer mucha fuerza, el cuerpo ya no del todo infantil parece blando y dócil, como hecho de trapo, le ha dicho al oído que si grita le cortará el cuello de un tajo y ella ha movido violentamente la cabeza, lo ha mirado con los ojos muy abiertos y vidriosos de lágrimas, y ahora la hace detenerse en el rellano [...]

Víctimas evidentes de ello son Marta Fong en *El complot mongol* –“Pero Marta no estaba en el baño. Estaba en el suelo, junto a la cama, cubierta de sangre, las piernas encogidas, los ojos abiertos” (Bernal, 1994: 192)–; Inés Aranda en *Noviembre sin violetas* –“Me incliné sobre ella e interpreté sin dificultad las marcas en la garganta, la ausencia de respiración” (Silva, 2006: 230)–; las niñas Fátima y Paula en *Plenilunio* –“La quiso ahogar igual que a Fátima” (Muñoz Molina, 2004: 406)–; el saxofonista Luis Reigosa en *Ojos de agua* –“El rostro horrorizado del hombre revelaba el sufrimiento que había padecido. Tenía las manos atadas al cabecero con una tela blanca, y su cuerpo desnudo estaba retorcido en una postura forzada” (Villar, 2007: 26)–. Sin embargo, se pueden dar casos como los de Trendy, en *Deudas pendientes*, que es sorprendido por Raúl, que solo así puede matar al hombre que le ha arrebatado a Nora su antigua pareja: “Raúl no le ve la cara, se fija en el pecho [...] le hunde el cuchillo en el pecho empujando con todo su cuerpo. Mientras Trendy mira asombrado sin comprender que le están intentando matar, que le acaban de matar” (Jiménez Barca, 2006: 278)¹⁵.

En el caso de la ficción policíaca, es curioso ver que ha existido una alternancia respecto al empleo del poder físico y mental. En su etapa clásica –la construcción del canon– es muy raro el empleo de violencia. El agente <<investigador>> utiliza sus <<células grises>>, en palabras de Poirot, para solucionar los casos más difíciles. Pero con la llegada del <<realismo *noir* norteamericano>>, el poder físico se impone al mental, a tal punto que

¹⁵ No hay que olvidar que también se puede dar el caso de un poder mental, como es el caso de delincuentes como Rocambole, Lupin y Fantômas, entre otros, quienes, al poseer cualidades mentales superiores a las de sus perseguidores, podían cometer los crímenes y huir de los lugares donde los cometieron. Eso sí, empleando cierta dosis de poder físico en casos necesarios. Algo que el Dr. Hannibal Lecter, de Thomas Harris, lleva a cabo por partida doble. Primero, porque intelectualmente es superior al resto de los agentes ficticiales que lo rodean –doctor en psiquiatría e historia de arte medieval– lo que hace que desprecie no solo a los mismos *profilers* del FBI sino a la psicología misma. Segundo, porque emplea una enorme y brutal violencia con sus víctimas. No en balde el sobrenombre de <<Caníbal>>.

un detective privado como Mike Hammer, de Mickey Spillane, no se detiene en torturar –o incluso matar– a un sospechoso con tal de obtener la información que lo lleve a solucionar el caso. Maneras a las que apunta Rafael Estévez, el ayudante del inspector Leo Caldas en *Ojos de agua*: “El agente apartó el ordenador y levantó medio metro del suelo al joven sujetándolo por las solapas de la chaqueta. Echo mano de su pistola reglamentaria y apuntó a la boca del espantado chico [...]” (Villar, 2007: 18).

Superada ya la efervescencia <<noir norteamericana>>, el agente investigador puede mezclar el poder mental con el físico para capturar al criminal. Uno de esos primeros casos se da en 1980, con el agente especial del FBI Will Graham, el hombre que capturó al Dr. Lecter, que mezcla la vieja tradición racional de agentes como Dupin, Holmes y Poirot, con la carga física de los investigadores *noirs* norteamericanos. Características que se extenderán a agentes posteriores y que el <<Inspector>> manifiesta claramente al emplear fuerza física con intelecto, aunque lo criminal y el espionaje también pueden manifestar este fenómeno: Juan Galba es un antiguo miembro del crimen organizado en Madrid y no duda en amenazar de muerte al padre Francisco o secuestrar a Begoña Jáuregui para conseguir información, del mismo modo que Filiberto García tortura a una prostituta o golpea a un homosexual mientras investiga el complot internacional.

En el mundo multipersonal los agentes actanciales persiguen su acción empleando los mismo modos del mundo unipersonal, de una manera racional, impulsiva o irracional. Si estos agentes adoptan el mismo modo de acción, resulta un modo interactivo homogéneo. Si representan diversos modos de actuar, su interacción será mixta (Doležel, 1999: 160) y gracias a ella se vislumbrarán ciertas diferencias entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*.

En la primera, el agente criminal se moverá libremente sin tener que compartir el espacio textual con un personaje policíaco –los casos de *Fatal* (1977) de Jean Patrick Manchette o *Luna funesta* (*Void Monn*, 2006) de Michael Connelly– o, si lo hace, el agente policíaco tendrá una participación menor –como en *Linda 67: historia de un crimen* (1995) de Fernando del Paso o en la misma *Noviembre sin violetas*–. En la segunda, en su inmensa mayoría de textos, interactuarán investigador y criminal, aunque en muchas ocasiones se desconozca la identidad del delincuente –tanto a nivel intratextual como extratextual– y solo en algunos casos, en la que denominamos narrativa psicológica crimino-policíaca se

conozca la identidad del criminal, al menos extratextualmente. Asimismo tampoco hay que olvidar que existen casos en los cuales el investigador desaparece, ya sea porque es relevado o asesinado, caso concreto de la obra policíaca de Leonardo Sciascia¹⁶. Respecto a la tercera, de manera invariable tendrá que existir un espía como agente ficcional protagonista –no en balde el apelativo <<literatura de espías>>–, de lo contrario se puede caer en el *thriller* de intriga internacional, como el caso de *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 2001) de John Le Carré.

En el caso del poder social se observan distintas variantes: por un lado Juan Galba, *Noviembre sin violetas*, es un investigador-víctima sujeto a la presión del crimen organizado, y que en sí serán responsables de la muerte de Inés Aranda. Una situación parecida a la que vive Pablo Esteban Sánchez, *Deudas pendientes*, al ser una posible víctima del entramado criminal-corrumpo de Joaquín Petrell y sus socios. Patricia Bucana, *La soledad de Patricia*, se tiene que enfrentar, y sufrir las consecuencias, a instituciones estatales, supuestamente al servicio de la sociedad.

El empleo del poder lleva a uno de los modos de interacción más comunes en la ficción literaria: el conflicto. Loyd y Emery (*cit.*: Doležel, 1999: 162) comentan que “el conflicto puede ser constructivo ayudando a resolver diferencias y estrechar los lazos entre compañeros o puede ser destructivo acabando con el abuso emocional o la violación física”¹⁷. No hace falta hacer demasiado hincapié en el hecho de que tanto la narrativa criminal como la policíaca se inclinan a la última opción. Para Rapaport (1974: 182) “[...] la lucha está dominada por componentes afectivos del conflicto, el juego por componentes racionales y el debate por componentes ideológicos”. Es decir los tres tipos de conflicto se deben a diversos factores motivadores. La motivación emocional domina en las luchas y los antagonistas sienten una animosidad o un odio mutuo. El propósito del juego es ganar, el propósito del debate es convencer (Doležel, 1999: 163)

A pesar de su curso a menudo caótico, el conflicto es una interacción estructurada que surge en una constelación establecida de agentes bajo presiones motivadoras concretas

¹⁶ Dentro de lo que sería la narrativa policíaca moderna y postmoderna es posible encontrar ejemplo en los que no haya un crimen evidente. Caso concreto de la primera *Cosecha roja* y *El balcón maltés* de Dashiell Hammett, *El sueño eterno* de Raymond Chandler o *El cliente del sábado* de Georges Simenon. En la segunda sobresaldrán títulos como *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño y *El último coyote* de Michael Connelly y *Suicidio perfecto* de Petros Markaris.

¹⁷ No ha sido posible encontrar el artículo “Physically Aggressive Conflict in Romantic Relationship” (1994).

y siguiendo diferentes etapas –comienzo, desarrollo y resolución–. Una interacción que depende de las personalidades, de sus fines, y relaciones concretas y de las cambiantes circunstancias exteriores (*ibidem*: 165). En sí, la ficción sensacional de intriga se puede aplicar los siguientes criterios de clasificación del conflicto que Rapoport (1974) sugiere:

Criminal
Naturaleza de los participantes De individuo solitario a pequeños grupos Criminal: Asesino, asesino serial, violador, ladrón, miembro de la mafia
Asuntos Distorsiones psicológicos Control de bienes (joyas, dinero, obras de artes, etc.) Derechos y privilegios (herencias) Venganzas
Medio empleados Del razonamiento a la aniquilación física

Policíaco
Naturaleza de los participantes De individuo solitario a parejas. Investigador policíaco, privado o aficionado
Asuntos Deber y obligación profesional al servicio de la sociedad. Deber y obligación profesional bajo contrato. Afición a la investigación.
Medio empleados Razonamiento y en ocasiones aniquilación física.

Espionaje
Naturaleza de los participantes De individuo solitario a grupos Espías o sicarios al servicio de servicios de inteligencia o policías secretas
Asuntos Control y manipulación de información Salvaguardar la seguridad nacional de naciones enemigas o grupos terroristas
Medio empleados Del razonamiento a la aniquilación física

<i>Thriller</i>
Naturaleza de los participantes Individuo solitario Puede ser un ciudadano común y corriente, pero también un investigador –amateur, privado, policíaco– o un espía
Asuntos El protagonista es perseguido por razones monetarias, sociales, de seguridad, etc. y debe intentar sobrevivir
Medio empleados Del razonamiento a la aniquilación física

Los conceptos de conflicto de Rapaport solo vienen a reforzar la idea de que, efectivamente los textos estudiados no se ajustan a modelos esquemáticos de una sola narrativa, sino que son más ricos: en ellos confluyen e interactúan distintas tipologías criminales, policíacas, de espionaje y del *thriller*.

El complot mongol es un texto de espionaje en el que un sicario profesional –Filiberto García es un sicario que asesina a enemigos del Estado mexicano– adopta el papel de un espía, no de un policía, ya que estos investigan crímenes que se han dado. García se ve obligado a investigar un rumor, confirmarlo y actuar del modo apropiado para evitar un magnicidio que puede traer terribles consecuencias para el gobierno mexicano. No obstante, no hay que olvidar que el texto se inserta también en *thriller*: García también se convierte en una víctima de los mismo agentes ficticiales que le encargan la investigación. *Noviembre sin violetas* continúa la tradición de ruptura de *La llave de cristal* (1931): un criminal, Galba, aunque realmente es un ex-criminal, se encarga de una investigación de tipo policíaca. *Plenilunio* se aleja totalmente de las convenciones clásicas policíacas al insertarse en una narrativa psicológica crimino-policíaca en la que lo importante no es saber quién es el asesino, sino observar sus motivaciones psicológicas, y en general su configuración, y el enfrentamiento entre investigador y criminal. *Deudas pendientes* transita entre el *thriller* y lo policíaco, representado por dos crímenes que en nada se relacionan: el asesinato de Trendy, motivos pasionales investigados por el inspector Roche, y el fraude que cometen Petrell, Valdés y García, y cuya información tiene en su poder Pablo por lo que corre un grave peligro de ser asesinado por órdenes de estos tres hombres. Asimismo *El baile ha terminado* demuestra ser una compleja novela en la que transitan lo policíaco, el *thriller* y una suerte de nueva narrativa ligada al terrorismo y contraterrorismo: no hay crímenes cometido, pero sí

intentos de crímenes ligados con el problema etarra y el fraude. Por lo que respecta a *La soledad de Patricia* es indudable que estamos ante un *thriller* que combina sus elementos tipológicos con el espionaje¹⁸.

En conclusión, lo criminal y lo policíaco son dos narrativas distintas. Lo mismo sucede con el espionaje y el *thriller*. Semánticamente estamos ante narrativas diferentes, con pautas, reglas y elementos tipológicos distintos. Si hay una confusión es porque hay una continua fluctuación tipológica que no solo traspasa las limitaciones genéricas de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, sino que coge elementos de uno y de otros géneros y compone un mundo ficcional distinto al que se contemplaría, por ejemplo, en un texto criminal o policíaco promedio. No en vano es posible clasificar un texto como *thriller* criminal, policíaco o de espionaje o crimino-policíaco e, incluso, abrir una posibilidad a manifestaciones nuevas como lo sería el terrorismo.

En el caso de *El complot mongol* es más que evidente que García no solo es un investigador-espía, aunque en realidad es una matón profesional, sino que se vuelve víctima de una gran complot que trata de apartarlo de dicha investigación, ya que puede evitar el objetivo final que es asesinar al presidente de México: espionaje y *thriller*. *Noviembre sin violetas* sigue el ejemplo de ruptura paradigmática que estableció Hammett en la ya citada *la llave de cristal*: el criminal también puede hacer investigaciones del tipo policíacas. *Plenilunio* nos hace ver que el límite entre lo criminal y lo policíaco se ha resquebrajado. En la novela de Muñoz Molina conviven con igual importancia el investigador y el criminal, pero, además, se conoce la identidad del segundo, por parte del lector, lo cual es una ruptura del paradigma policíaco el cual establece que nadie –ni a nivel intratextual o extratextual– debe saber la identidad del delincuente. *Deudas pendientes* se ubica entre lo policíaco –la investigación del asesinato de Trendy– y el *thriller* –la persecución criminal a Pablo Esteban–. *El baile ha terminado* es una muestra de cómo en un texto confluyen tipologías tan variadas: lo policíaco, el *thriller*, el espionaje, el terrorismo, todo ello sin un crimen evidente y sin ser un texto metafísico Algo muy parecido a lo que observa en *La soledad de Patricia*: el *thriller* y el espionaje que aportan distintos elementos.

¹⁸ En la actualidad existe toda una ruptura de ello: simplemente hay que observar la narrativa de Yasmina Khadra, en la cual el comisario Llob se enfrenta, en ocasiones, al terrorismo y a una nueva clase de crímenes que superan los de la narrativa policíaca y se acercan a una nueva vertiente terrorista.

Es indudable que la semántica de mundos ha ayudado para analizar los procesos semántico-comunicacionales que se establecen en los textos estudiados las diferencias que hay entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* en lo que se refiere a ciertos agentes actanciales –los investigadores– y a dos elementos tipológicos –la investigación y el crimen–, sin embargo, un análisis semántico no es suficiente para vislumbrar el problema del límite en la narrativa <<sensacional de *suspense*>>.

Como parte del estudio interdisciplinario que se está realizando, la cuestión del género en el problema del límite es importante, ya que en él observaremos los elementos tipológicos/genéricos que componen a lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, así como las fluctuaciones que se dan entre ellos generando mestizajes o híbridos literarios que dan como resultados la desaparición de las fronteras entre estas narrativas generando un problema de límite entre lo que es criminal y policíaco, motivando una serie de confusiones.

Capítulo 5

El género en las fluctuaciones limítrofes de la literatura

<<sensacional de *suspense*>>

Dentro de los estudios sobre novela policíaca en múltiples ocasiones se hace referencia a <<género policíaco>> e incluso en la actualidad se vislumbra el empleo de <<género negro>>, en clara referencia a la novela negra. Ahora bien ¿son correctas estas aseveraciones? Pero no solo eso ¿en base a qué razones puede ser considerado lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* un canon genérico?

Ofrecer una respuesta tajante es sumamente complicado, ya que el estudio del género es complejo y exhaustivo, tal y como se observa en la larga lista de autores: E.S. Dallas (1852), Hobbes (1908), John Erksine (1920), André Jolles (1930), Karl Vietor (1931), Roman Jakobson (1935), René Welleck y Austin Warren (1949), Mijail Bajtin (1952-1953), Käte Hamburger (1957), Wolfgang Kayser (1961), Tzevetan Todorov (1970) y (1976), Gerard Genette (1977) y (1979), entre otros muchos, ofrecen su visión sobre la <<cuestión del género>>.

La dificultad del problema de la identidad genérica de las obras literarias no se debe únicamente al hecho de que los textos sean actos semióticamente complejos, va también ligada al hecho de que las obras, tanto orales como escritas, tienen un modo de ser histórico. Todo acto de lenguaje es contextual y solo se accede a su realidad plena si podemos anclarla en ese contexto (Schaeffer, 2006: 91).

En sí, cuando se plantea la cuestión de la identidad genérica de un texto ficcional hay que tomar en cuenta dos factores: primero, la diferencia de contextos o marcos –tanto a nivel intratextual como extratextual– en los que dos novelas o cuentos son incluidos en el mismo género; segundo, la multiplicidad de contextos en los que una misma obra puede ser reactivada. Sin embargo, no hay que olvidar un hecho trascendente: la identidad genérica de una novela o un cuento es, en ciertas circunstancias y grado, contextualmente variable en el sentido de que depende del entorno transtextual e histórico en el que dicho texto se realiza o se reactualiza como acto comunicacional (*ibídem*: 93).

Kurt Spang subraya (2000: 7) que “no existe unanimidad sobre lo que es un género literario, y, tal como van las cosas, probablemente nunca existirá”. Obviamente el estudio del género no es sencillo. El mismo Spang así nos lo revela en *Géneros literarios* (1996) al considerar que el gran desafío de la teoría de estos es la inabarcable multitud de obras literarias que se han producido y que van a surgir todavía; el número casi inabarcable de géneros, subgéneros y sus divisiones y, a veces, la diversidad de designaciones para el mismo fenómeno y el hecho de que un número considerable de géneros se practica —a veces con nombres distintas— desde hace siglos y milenios. Y esto sin mencionar que definir qué es un género resulta ser una tarea bastante ardua a la que muchos especialistas ya se han enfrentado.

La clasificación de los géneros literarios responde a la necesidad de ordenar las relaciones que se producen entre los distintos textos, de identificar sus convenciones, de sacarlos de su aislamiento para lograr una mayor comprensión de los mismos (Colmeiro: 1994: 37).

Indudablemente, no vamos a llevar a cabo una nueva definición del <<género>> y tampoco intentaremos hacer un estudio sobre él. El hecho concreto es que, recapitulando diversos estudios, podremos llegar a varias conclusiones importantes en nuestra investigación: analizar, desde el punto de vista del género, el problema del límite en la narrativa <<sensacional de *suspense*>> en *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Dudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*; observar las diferencias existentes entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, para así no caer en las confusiones habituales que han llevado a pensar que crimen y *thriller* o policíaco y espionaje son sinónimos; y, finalmente, apreciar las fluctuaciones tipológicas entre estas cuatro narrativas que son parte del problema del límite.

Como ya se ha comentado, el estudio del género es bastante amplio. Ya desde la Antigüedad sobresalen los nombres de Platón, Aristóteles y Horacio preocupados por establecer una sistematización de los modos de expresión, así como de los rasgos distintivos de las especies poéticas. En la Edad Media surgen nombres como Diomedes, Teofrasto, San Isidoro de Sevilla, Jean Bodel, Jean de Garlande o Matthieu de Vendôme a los cuales se les sumaran los de los renacentistas como Sebastiano Minturno que en su

L'Arte Poetica (1564) divide los géneros en lírica, drama y épica¹; Torquato Tasso y su *Discorsi de ll'Arte Poetica* (1587) y Francisco Cascales y sus *Tablas poéticas* (1617)² (García Berrio y Huerta Calvo, 2006: 25).

La teoría del género evoluciona en el barroco, el neoclasicismo y el romanticismo, pero es con Hegel y sus *Lecciones de estética* (1817-1820) cuando comienza la moderna teoría de los géneros literarios, ya que se ofrece una de las más completas tipologías genéricas³. Tampoco hay que olvidar los trabajos de Ferdinand Brunetière –*L'évolution des genres littéraires dans l'histoire de la littérature française* (1890)–, Benedetto Croce –*Estética como ciencia de la expresión y lingüística general. Teoría e historia de la estética* (1902)–.

Sin embargo, es con el formalismo ruso cuando la teoría de los géneros experimenta un notable impulso, dado que para los formalistas la noción de género es particularmente útil en relación con la idea de evolución literaria. Importantes son los trabajos de Iuri Tinianov –“*De l'évolution littéraire*” (1920-1927)–, Victor Sklovski –*Sobre la prosa literaria* (1959) y *La cuerda del arco* (1975)–, Roman Jakobson –“*Qu' est-ce que la poésie*” (1933) y “*La lingüística y el texto*” (1958)– y Boris Tomachevski –*Teoría de la literatura* (1928)–. Tampoco hay que olvidar los trabajos de la teoría marxista como el de George Lukács y su *Teoría de la novela* (1920).

A partir de los años sesenta otros nombres se van agregando: Tzvetan Todorov, Gerard Genette, Maria Conti, Claudio Guillén y Robert Scholes, entre otros, los cuales se preocupan por un doble estudio: por una parte la <<observación>> empírica que conduce a la evidencia de los géneros históricos y, por otra, el análisis abstracto de los géneros naturales o teóricos (Rodríguez Pequeño, 2008: 48-49).

Toda esta enorme cantidad de estudios pueden dar una imagen de que se realizan por un afán acumulador y clasificador, pero para Kurt Spang (1996) existe una finalidad más provechosa: el suministro de un valiosísimo instrumental interpretativo.

¹ Minturno (1564: 3) todavía habla de mélica, no de lírica.

² García Berrio en su artículo “La decisiva influencia italiana en la Ciencia Poética del Renacimiento y Manierismo españoles: las fuentes de las *Tablas Poéticas* de Cascales” hace mención al grave error en el que se incurrió al considerar a Cascales como el primero en llevar a cabo la división tripartita actual del género.

³ Estas se pueden observar en *Los géneros literarios: sistema e historia* (García Berrio y Huerta Calvo, 2006: 123-124).

Lo que sí tenemos claro, tal y como señalan oportunamente René Wellek y Austin Warren (1953: 394), es que la teoría de los géneros es un principio de orden: no clasifica la literatura y la historia literaria por el tiempo o el lugar, sino por tipos específicamente literarios de organización o estructura.

1. Teorías literarias del género

La importancia otorgada por la crítica literaria a la cuestión del estatus de las clasificaciones del género subyace en el hecho de que, desde hace siglos, la cuestión está en saber qué es un género literario y, de paso, saber cuáles son los <<verdaderos>> géneros y sus relaciones—. De este modo, la teoría de los géneros se ha convertido en el lugar en que se juega la suerte del campo extensional y de la definición en la comprensión de la literatura: la inhallable especificidad semiótica queda <<salvada>> gracias al relevo —la llamada *Aufhebung* hegeliana— de la teoría genérica (Schaeffer, 2006: 5-7).

1.1. Definiciones y clasificaciones del género

Una de las consecuencias inmediatas de la indecisión definitoria del género es la escasez de estudios monográficos que, si los hay, parten de presupuestos básicos de diversa índole. A esto se añade que algunos géneros tienen varios siglos a sus espaldas y, por tanto, han ido modificándose y adaptándose a las necesidades de cada época creando problemas adicionales al estudioso (Spang, 2000: 7).

Para René Wellek y Austin Warren (1953: 395) “el género literario no es un simple nombre, [...] No existe como un animal o incluso como un edificio o una capilla, una biblioteca o un Capitolio, sino como una institución”. Lazaro Carreter, en su artículo “Sobre el género literario” (1972), considera que el género es un conjunto de convenciones, una poética en que el escritor inserta su proyecto y, en el cual, un solo rasgo estructural o de contenido no caracteriza a un género: este es una combinación, a veces muy compleja, de rasgos formales y semánticos. Philippe Lejeune (1994: 277) considera que “los géneros no son entes entre sí: constituyen, en cada época, una especie de código implícito, gracias al cual las obras del pasado y las obras nuevas pueden ser recibidas y clasificadas por los lectores”. Lejeune (*ibídem*) está de acuerdo con Wellek y Warren al considerar al género como una institución que está relacionada con otras.

Según Marie-Laure Ryan (1979) un género no es un tipo de significado, ni un acto comunicativo concreto que represente una intención especial, ni tampoco un conjunto de rasgos formales, sino una combinación de requisitos referentes a varios de estos ámbitos. Mientras tanto, para Wolfgang Iser (1980) son tipos o especie de textos. Desde el punto de vista de Romera Castillo (1981: 13-14) los géneros literarios “son una especie de código a través del cual las obras de la literatura pueden ser sistemáticamente percibidas y clasificadas por los receptores”. Por su parte, Francisco Abad (1981: 324-325), considera que los géneros “en cuanto entidades descriptibles y con una existencia dada en la historia literaria, se caracterizan por rasgos estructurales y semánticos determinados; si bien estos pertenecen a la sustancia de la obra, aquéllos constituyen otros tantos componentes de la forma de contenido de la misma”.

Para Tomachevski (1982: 211) el género literario es “una clase de obras que se caracterizan según un conjunto de <<procedimientos>> o rasgos”. De acuerdo a Garrido Garllardo (1988: 24) el género literario es un modelo sencillo de uno más complejo, como la obra literaria misma, siendo, por tanto, una abreviatura, una mezcla de convenciones e innovaciones, de sistema preestablecido y de sorpresa. Jean Marie Schaeffer (2006: 48) piensa que “forman <<por sí mismos>> parte de lo que podríamos denominar la lógica pragmática de la genericidad, lógica que es indistintamente un fenómeno de producción y de recepción textual”. Por su parte, María Corti (*op. cit.*: Rodríguez Pequeño, 2008: 53) es de la idea de que se trata de “una serie de reglas de diversa índole que rigen un conjunto de textos”⁴.

Queda constancia de que el género literario es un fenómeno complejo cuya definición obedece a un cúmulo de rasgos diversos y variables. Los estudiosos de la disciplina llaman la atención sobre el hecho de que nunca puede ser un solo criterio el que decida sobre la pertenencia o no a un género; siempre se conjugan, si no todos, por lo menos sí la mayoría de rasgos definitorios. La complejidad del género literario es precisamente una consecuencia lógica de la pluralidad de ingredientes. Naturalmente, se vislumbra también el peligro de una definición demasiado detallada, tan perjudicial como las definiciones demasiado vagas (Spang, 2000: 41).

⁴ No fue posible encontrar el texto original de Corti.

Las definiciones son variadas e innumerables, pero todas conectan directamente al texto con una serie de pautas o reglas y con un conjunto de obras. Por tanto, es indudable la relación género-texto.

Al igual que Shaeffer (2006: 48) admitamos, de manera provisional, que los nombres de los géneros determinan siempre diferentes clases de textos detenidamente, lo que ocurre con la relación de pertenencia del texto con <<su género>>. Esta relación es postulada por la utilización corriente de estos mismo nombres genéricos en oraciones de la forma <<X es una tragedia>>. Lo que viene a continuación es otra duda: ¿implica la pertenencia de un texto a un género su exclusión de los demás géneros? ¿Es posible que las novelas que estamos estudiando se ajusten exclusivamente al espionaje, a lo criminal, a lo policíaco y al *thriller*?

La realidad es que no, pero eso lo veremos más adelante. Lo que ahora tenemos que solucionar es otro detalle. Cuando hacemos mención en esta investigación de la palabra <<género>> a qué nos referimos ¿A la lírica, épica y drama? ¿A la novela, cuento o balada? o ¿A lo criminal, policíaco, espionaje o *thriller*? ¿A qué hacemos referencia con narrativa <<sensacional de *suspense*>>? ¿A un sinónimo de la denominada novela negra, un término tan común en la literatura hispanoamericana?

Esto, en verdad, es un grave problema provocado por la diversidad de designaciones para el mismo fenómeno. En sí, lo que tenemos es una confusión, ya que el género podría ser tanto la narrativa o la lírica como la novela y lo policíaco. Para esclarecer todas estas ambigüedades existen distintas ideas.

Goethe distinguió entre *Naturformen der Dichtung*, formas naturales de la literatura, y *Dichtarten*, las especies literarias. Alfonso Reyes, en “Las funciones normales de la literatura en general”, distingue entre funciones formales –los tres géneros naturales– y funciones materiales –el verso y la prosa– que son operables en cualquiera de las tres funciones formales, pero no deciden nada por sí mismas⁵. Todorov, en su *Introducción a la literatura fantástica* (1970), hace una distinción entre géneros teóricos e históricos. En los primeros establece una distinción entre los teóricos elementales –caracterizados por la presencia y ausencia de un solo rasgo– y los complejos –caracterizados por la coexistencia de varios

⁵ Incluido en *Obras completas*, XV.

rasgos—. Por su parte, los históricos son un subconjunto del conjunto de los géneros teóricos complejos. Francisco Abad, en *Géneros literarios y otros estudios de filología* (1982), distingue las formas naturales, o géneros mayores, y las formas históricas, o géneros menores.

Käte Hamburger, en su *Lógica de la literatura* (1957), advierte la imposibilidad de distribuir la tríada genérica a partir de una dualidad y por esto reduce a dos el número de géneros: el lírico, caracterizado por la expresión personal que incluye el antiguo género lírico y otras formas como la autobiografía y la novela en primera persona, y la ficción, que agrupa los antiguos géneros épico y dramático. En sí, la distinción tiene un carácter totalmente aristotélico: textos miméticos —épicos y dramáticos— y no miméticos —líricos. Genette, en *Ficción y dicción* (1993), repudia el monopolio de la tríada épica-dramática-lírica y propone dos grandes divisiones: por un lado, la ficción —dramática o narrativa—, y por otro, la poesía lírica, cada vez con más frecuencia designada con el término <<poesía>> a secas. En *Los géneros literarios sistema e historia* (1992) García Berrio y Huerta Calvo llevan cabo una nueva e interesante división de las formas fundamentales literarias: poética-líricas, épico-narrativas, teatrales y didáctico-ensayísticas⁶.

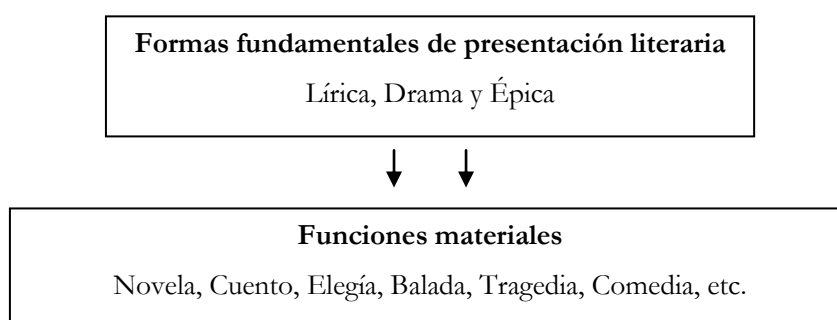
La clasificación que realizan estos dos españoles es sumamente llamativa, ya que se da cabida prácticamente a casi todas las manifestaciones de la prosa escrita no ficcional como el ensayo o la crítica literaria. Asimismo, se revitaliza la clasificación acudiendo a términos de uso más común en la actualidad, es decir, vocablos como <<poética>> sustituyen a otros en desuso como <<lírica>>; <<narrativa>> en lugar de <<epopeya>>; <<teatral>> en lugar de <<dramática>> o constituyen nuevos términos al sumar el tradicional <<didáctica>> con el moderno <<ensayo>>.

De igual modo, García Berrio y Huerta Calvo (1994: 453-454) advierten sobre la complejidad que encierran los denominados géneros históricos: “mientras los géneros naturales [*sic*, formas de presentación literarias] se han fijado en tres, los géneros históricos [*sic*, funciones materiales] se mantienen en un número desconocido, pues no se han localizado sus constantes tipológicas profundas”.

⁶ Esta teoría es manejada por Paul Hernadi en su artículo “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa” (1978) y Francisco Abad en *Los géneros literarios y otros estudios de filología* (1982).

Sin embargo, todavía no tenemos un concepto claro de qué será el <<género>> en esta investigación. Para evitar más confusiones lo definiremos en base a las ideas de Kurt Spang.

Spang (2006: 26) observa la coincidencia de la doble utilización de <<género>> y considera que la cuestión terminológica es de segundo orden; lo que importa es la distinción y claridad de los conceptos y niveles que se contemplan. La confusión surge si la misma voz designa realidades distintas o si, al contrario, la misma realidad se caracteriza con etiquetas distintas. Sin embargo, y muy importante, el propio Spang (*ibidem*) señala dos niveles que deben considerarse y distinguirse a la hora de abordar la problemática genérica. Un primer nivel que se denominará <<formas fundamentales de presentación literarias>> y que recibe, según varios autores, distintas designaciones: <<formas naturales>>, <<conceptos fundamentales>>, <<actitudes fundamentales>>, <<géneros fundamentales>>, <<formas de presentación literaria>>, <<macrogéneros>> o simplemente géneros. Un segundo nivel denominado <<funciones materiales>>, <<géneros teóricos complejos>>, <<géneros históricos>> o, también, simplemente géneros.



¿Por qué tomar como referencia la propuesta de Spang si finalmente no existe un acuerdo de cómo denominar al género e incluso el mismo autor, en un momento dado, considera este problema como algo de segundo orden?

Primero, porque el propio Kurt Spang considera que es adecuado en el estudio del género distinguir entre épica y novela. Segundo, porque intenta, en lo posible, poner cierto orden ante tantas definiciones y clasificaciones del género que en ocasiones son contradictorias entre sí. Tercero, porque sus designaciones permiten evitar mayores confusiones. El propio Spang manifiesta que tanto lírica como novela o balada pueden ser

consideradas como géneros e incluso los denominados subgéneros también pueden ser conocidos igualmente como géneros tales como el criminal, el policíaco, el espionaje, el *thriller*, etc.

Una ya tradicional y muy obstinada confusión terminológica, originada probablemente por la tendencia temprana al mero inventario sin indagaciones ontológicas, es el causante de la utilización del marbete <<género>> tanto para los fenómenos que se observan en el nivel de abstracción que llamamos formas de presentación literarias o géneros teóricos, es decir, la narrativa, la dramática y la lírica, como también a las posibles subdivisiones de estas formas en el nivel de los grupos, por ejemplo la novela, la comedia, la elegía, etc. (*ibidem*: 18).

Es decir, se puede catalogar *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* como novelas que pertenecen al género épico y, también, al género novela; pero también, en cada caso ya analizado en capítulos anteriores, a lo género criminal, policíaco, espionaje y *thriller*. Pero ¿es qué realmente son todos géneros? ¿Acaso no hay subgéneros? Seguir esta línea no soluciona para nada el problema, sino que continúa fomentando dicha confusión.

Se podría considerar que género es la épica y la novela, mientras que lo criminal lo policíaco, el espionaje y el *thriller* son subgéneros. No obstante, qué sucede con textos como los que estamos estudiando que poseen elementos criminales, policíacos, de espionaje y *thriller* y los combinan transformándose en híbridos –salvo el caso de *Ojos de agua*– ¿Acaso se tratan de subsub-géneros? Esta solución tampoco es viable.

El hecho es que en esta investigación tomaremos los conceptos de Spang para evitar dichas confusiones y ser más prácticos, por lo que cuando hagamos mención de género, o narrativa como hemos venido haciendo, nos referiremos a lo policíaco, a lo criminal, al espionaje, a lo psicológico, al *thriller*, etc., es decir al grupo de obras al que pertenece una novela o cuento en concreto; cuando hagamos mención a *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, y otros textos ficcionales, serán considerados sub-géneros, es decir ficciones que han tomado elementos de diversos géneros y que han conformado un conjunto limitado de textos. Finalmente, es posible hacer una primera clasificación, en donde se incluye las siete novelas que estudiamos dentro de la propuesta de Spang:

Manifestaciones verbales en general	El lenguaje humano
La literatura en su totalidad	Literatura universal occidental/ Literatura española y Literatura mexicana
Forma de presentación literaria	Épica-narrativa
Función material	Novela
Textos	<i>El complot mongol, Noviembre sin violetas, Plenilunio, Deudas pendientes, Ojos de agua, El baile ha terminado y La soledad de Patricia</i>

Sin embargo, esta clasificación no es suficiente. De manera general, las novelas de Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez se adaptan a ella, pero dicha clasificación no resuelve el problema del límite ni tampoco las razones de la confusión en la literatura <<sensacional de *suspense*>>. Solo hemos dado el primer paso para insertar estos textos en el universo del canon genérico.

Como bien señala Rodríguez Pequeño (2008: 169) existe una enorme dificultad a la hora de definir a lo policíaco, sin olvidar a los otros tres. La razón de esto es que estos cuatro –al igual que otros– no se han extinguido como el caso del género pastoril, y además se desarrollan y separan formando nuevos géneros (Tomachevski, 1982: 212).

La aparición de un género como el criminal o el policíaco dependerá de la importancia que adquieran los factores semánticos, pragmáticos, estilísticos o formales. Pero lo verdaderamente importante, y que lo distinguirá, será su función, la cual suele ser temática (García Berrio y Huerta Calvo, 2006: 457). Es decir, si un conjunto limitado de textos tienen como tema central la investigación de un crimen pertenecen al canon genérico policíaco⁷.

Según Lejeune (1994: 283) los géneros “son el resultado de una redistribución de rasgos formales en parte ya existentes en el sistema anterior, aunque hubiera en ellos

⁷ No obstante, debemos ser cuidadosos respecto a esta distinción. A partir del <<realismo *noir* norteamericano>> y del <<neopolar francés>> el tema no es suficiente para definir un texto como policíaco: caso concreto *La llave de cristal* (1931) de Dashiell Hammett, en la que Ned Beaumont, lugarteniente del gángster Paul Madvig, lleva a cabo la investigación de un crimen. Inversiones que nos llevan a concluir que la temática no es la única función para distinguir un género de otro, sino que será una de las herramientas, junto a otros factores como los personajes o la ambientación.

funciones diferentes”. Es decir, se necesita que un texto tenga éxito para que surjan otros muy parecidos, en cuanto a temática, generando una especie de <<imitaciones>>, dando pie a un género. Esto, de hecho, se da tanto en lo criminal, en lo policíaco, en el espionaje y en el *thriller*, y no solo por la popularidad de los <<*Newgate Calendars*>>, sino por la enorme labor de Charles Dickens que, en su obra literaria, popularizó tanto uno como otro género. Un trabajo que Collins, Fèval y Gaboriau, entre otros autores, llevaron también a cabo y, que en el caso del espionaje, se da gracias al ya mencionado Le Queux y también a John Buchan y Somerset Maugham. Situación idéntica a la que vive el *thriller* con Woolrich.

En su artículo “Hacia una teoría de la competencia genérica” (1979) Marie-Laure Ryan considera que un nuevo género puede surgir cuando un conjunto de reglas de diversa índole se ve ampliado con uno o más requisitos. Pues bien, a partir de la aparición de una serie de textos criminales, policíacos, de espionaje y *thrillers* los propios autores, junto a teóricos, van desarrollando un conjunto de reglas y pautas, un canon, por el cual se desarrollan modelos a seguir y que

Ciertos procedimientos constructivos se reagrupan en torno a una serie de formas perceptibles, con lo que se constituyen determinados cánones genéricos, cuyos procedimientos se reagrupan, de modo específico, en las <<características del género>> las cuales organizan la composición de un texto, convirtiéndose en factores <<dominantes>> que subordinan a sí mismo todos los demás procedimientos necesarios para la creación de la obra literaria. En conclusión, el conjunto de procedimientos <<dominantes>> es determinante para la formación de un género. Pero ¿cómo se forma lo que hemos denominado en esta investigación literatura <<sensacional de *suspense*>>?

1.2. Conceptualizaciones en torno al <<realismo *noir*>>, la novela negra y la literatura <<sensacional de *suspense*>>

Esta última pregunta es bastante compleja y encierra un debate que aparece, sobre todo, en la teoría literaria policíaca hispanoamericana: la cuestión sobre la denominada <<serie, novela o género negro>>. En más de una ocasión dicho planteamiento sobre la <<novela negra>> ha aparecido y esta investigación no es la excepción: ¿cuál es la diferencia entre narrativa <<sensacional de *suspense*>> y <<novela o género negro>>? ¿Acaso no son sinónimos? ¿No tiene una función idéntica? Lo primero que hay que considerar para evitar cualquier confusión es que <<novela negra>> hace referencia a dos conceptos distintos.

El primer concepto se refiere a una época y lugar de procedencia que se limitan a un espacio geográfico, los Estados Unidos, y a un tiempo histórico o época definidos, desde principios de la década de los veinte hasta la década de los sesenta, tal y como lo constata Javier Coma (1986b: 15):

Acumulando las notas decisivas de cada área o círculo diríase que se trata de una literatura narrativa, con origen en Estados Unidos durante los años 20 y con desarrollo típico y primordialmente norteamericano, ceñida al enfoque realista y sociopolítico de la contemporánea temática del crimen [...]

<<Novela negra>> y <<realismo *noir* norteamericano>> son términos equivalentes. Sin embargo, dada la existencia de distintos matices, nos decantamos por utilizar <<realismo *noir*>> en detrimento de <<novela negra>>.

La identidad del <<realismo *noir*>> se encuentra en Francia. Tzvetan Todorov en su (1971: 60) analiza la aparición de la <<série noire>> a la que denomina *roman noir* y que define como producto de la novela de enigma:

Il n'y a plus d'histoire à deviner; et il n'y a pas de mystère, comme dans le roman à énigme. Mais l'intérêt du lecteur ne diminue pas pour autant : on se rend alors compte qu'il existe deux formes d'intérêt tout à fait différentes. La première peut être appelée la *curiosité*; sa marche va de l'effet à la cause : à partir d'un certain résultat (un cadavre et quelques indices) il faut trouver la cause (le coupable et ce qui l'a poussé au crime). La deuxième forme est le *suspense* et on va ici de la cause à l'effet : on nous montre d'abord les données initiales (des gangsters qui préparent des mauvais coups) et notre intérêt est soutenu par l'attente de ce qui va arriver, c'est-à-dire des effets (cadavres, crimes, bagarres). Ce type d'intérêt était inconcevable dans le roman à énigme car ses personnages principaux (le détective et son ami, le narrateur) étaient, par définition, immunisés : rien ne pouvait leur arriver. La situation se renverse dans le roman noir : tout est possible, et le détective risque sa santé, sinon sa vie⁸.

Para Marcel Duhamel (*ibidem*: 60-61) “Le roman noir moderne s’est continué non autor d’un procédé de présentation mais autour du milieu représenté, autour de personnages et de mœurs particulier ; autrement dit, sa caractéristique constitutive est dans

⁸ No hay más historias de adivinanzas y tampoco de misterio, como en la novela de enigma. Sin embargo, el interés del lector no disminuye: se da cuenta que existen dos formas de interés totalmente distintas. La primera puede ser llamada curiosidad y va del efecto a la causa: a partir de cierto hecho (un cadáver y algunos indicios) es preciso encontrar la causa (el culpable y las causas que lo han llevado a cometer el delito). La segunda forma es el *suspense*, la cual va de la causa al efecto: se ofrecen los datos iniciales (los delincuentes que preparan sus <<golpes>>) mientras que el interés del lector se ve apuntalado por la intriga de <<lo que sucederá>>, es decir los efectos (cadáveres, crímenes, peleas, etc.). Este tipo de interés era inconcebible en la novela de enigma ya sus personajes principales (el investigador y su amigo, el narrador) eran, por definición, inmunizados: nada podía suceder. La situación se invierte en la novela negra: todo es posible, el investigador pone en riesgo su propia vida.

ses thèmes”⁹. La aparición de la violencia en distintas formas, junto a una gran inmoralidad repleta de pasiones desordenadas, de odios sin piedad y crímenes sórdidos serán otros de los rasgos que Duhamel señala y que para Todorov tendrán un papel trascendental.

¿Qué piensa Borges, uno de los pilares de lo policíaco en Hispanoamérica sobre el <<realismo *noir*>>? En ningún momento hace alusión a dicho término. Se refiere a él como un <<algo>> que los norteamericanos han creado y en donde exhiben una violencia en la que los detectives no razonan en ningún momento:

[...] es una lástima que la novela policial, que empezó en Norteamérica y de un modo intelectual –con un personaje como M. Dupin, que razona y descubre el crimen–, vaya a parar en esos personajes siniestros que protagonizan riñas donde uno le pega al otro con la culata del revólver, y éste, a su vez lo tira al suelo y le patea la cara, y todo eso mostrado con escenas pornográficas (Lafforgue y Rivera, 1996: 43-44).

De una forma parecida opinan Marco Denevi y Augusto Roa Bastos, aunque con una salvedad: Roa Bastos hace hincapié a novela dura o negra, aunque solo para señalarla, nunca para definirla¹⁰.

Para Javier Coma (1986b: 12) el <<realismo *noir* norteamericano>> “adquiere su identidad precisamente por evitar los planteamientos no-literarios del relato tradicional de intriga o misterio, sustrayéndose a las reglas del juego típicas de la novela enigma”. Por su parte, María Elvira Bermúdez (1987: 6) considera que es una literatura de “crítica social [...] una reacción saludable contra el acartonamiento de la novela tradicional”. De acuerdo a Vallés Calatrava (1991: 56) “pretende hacer más bien un retrato realista y, casi siempre crítico del mundo, denunciando o testimoniando en él [...] la inexistencia de la moral y la justicia [...]”. Mempo Giardinelli (1996: 15) precisa que el <<realismo *noir*>>, o “novela de acción y suspenso”, y la novela enigma son las dos grandes ramas de la novela policial, la primera caracterizada por “por la dureza del texto y de los personajes, así como por la brutalidad y el descarnado realismo” y la segunda por una trama que consiste “en descubrir a un criminal que se esfuma en el espacio”.

⁹ La novela negra moderna no se sustenta en un procedimiento de presentación, sino alrededor del medio representado, de los personajes y costumbres en particular, dicho de otra manera, su características constitutiva se encuentra en sus temas”.

¹⁰ Entrevistas realizadas en 1977 e incluidas en la edición de 1996 de *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*.

En su ensayo “Lo negro del policial”, Ricardo Piglia (2003: 69) califica los textos realistas *noirs* como relatos que “vienen justamente a narrar lo que excluye y censura la novela policial clásica”, sin olvidar que “deben ser pensados en interior de cierta tradición típica de la literatura norteamericana antes que en relación con las reglas clásicas del relato policial” (Piglia, 2001: 59).

En resumen, el <<realismo *noir* norteamericano>> no es solo una etapa de evolución de lo policíaco, lo criminal, *el thriller* y el espionaje: es el contrapeso ideal de la razón lógica y pura de investigadores clásicos como Dupin, Lecoq, Holmes o Poirot; de las gestas folletinescas <<criminales>> protagonizadas por Rocamboles, Lupin o Raffles; del terror gótico que domina los *thrillers* y de las aventuras de espionaje fantasiosas de <<Bulldog>> Drummond. Asimismo, el <<realismo *noir*>>, aunque con complicaciones, presenta la posibilidad de ser estudiado ya que en la década de los sesenta se difumina lentamente hasta desaparecer.

El segundo concepto de novela negra traspasa totalmente los límites espaciales y temporales del <<realismo *noir* norteamericano>> popularizándose enormemente en Hispanoamérica, tal y como lo señala María Elvira Bermúdez (1987), a partir de la década de los setenta. Para Coma (1986b: 13) este concepto es una actitud de creación literaria con “una temática referida al coetáneo hecho criminal con todas sus implicaciones (y no reduciéndolo a un pretexto para la trabajosa indagación del culpable, eje-enigma)”. De acuerdo a Giardinelli (1996: 77) a la <<novela negra>>, como parte de la herencia del <<realismo *noir* norteamericano>>, “no le importa tanto saber cómo se produjo un crimen, sino reconocer que el crimen se comete por alguna razón. Según Paco Ignacio Taibo II una novela negra es:

“[...] aquella que tiene en su corazón un hecho criminal y que genera una investigación. Lo que ocurre es que una buena novela negra investiga algo más que quién mató o quién cometió el delito, investiga a la sociedad en la que los hechos se producen. Empieza contando un crimen y termina contando cómo es esa sociedad¹¹.

La herencia del <<realismo *noir*>> se observa también en un punto clave: la ruptura de las fronteras entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que producen un problema del límite que imposibilita asegurar si un texto es policíaco o criminal. José T.

¹¹ Entrevista hecha a Paco Ignacio Taibo II por la periodista Ana Salado el 1 de julio de 2000 en el ABC cultural.

Colmeiro (1994: 55) advierte que la <<novela negra>> “[...] acoge a cierto tipo de narraciones policíacas, pero que también incluye a narraciones no policíacas”. Ricardo Piglia (2003: 42) uno de los primeros estudiosos hispanoamericanos del <<realismo *noir*>> y la novela negra observa que esta “a primera vista parece una especie híbrida, sin límites precisos, difícil de caracterizar, en la que es posible incluir los relatos más diversos. Indudablemente Piglia acierta al apreciarlos como híbridos, como ya Julian Symons (1972) había hecho, aunque el especialista británico jamás hace alusión a género o <<novela negra>>: una historia combinará elementos policíaco, criminales y del *thriller*.”

Resumiendo. Este segundo término de <<novela negra>> es el gran heredero de las ideas revolucionarias del <<realismo *noir* norteamericano>>, pero a diferencia de este <<la novela negra>> es una narrativa difícil de estudiar, ya que continúa siendo vigente, a diferencia del extinto <<realismo *noir*>>. Ahora bien, surge una duda ¿por qué emplear en esta investigación el término literatura o narrativa <<sensacional de *suspense*>> en lugar de <<novela negra>>?

El hecho de que <<novela negra>> haga referencia a un conjunto de textos con ciertas características ya enumeradas, con un tiempo y espacio determinado, o que señale a un conjunto de híbridos ficcionales no coincide con los intereses de este estudio. Para nosotros es necesario un término mucho más global que no dé pie a tantas confusiones y que pueda incluir los cuatro tipos de narrativa que se han estudiado hasta el momento – criminal, policíaco, espionaje y *thriller*– así como híbridos literarios y que permita la inclusión de sus distintas etapas histórica –clásica, moderna y postmoderna–¹². De ahí que literatura o narrativa <<sensacional de *suspense*>> sea el término que utilicemos para intentar clasificar un grupo de narrativas que poseen tipologías distintas, pero comparten varios elementos en común que Julian Symons (1992: 4) define como “sensational way”: el crimen y la violencia en un modo sensacionalista.

Symons (*ibídem*) denomina “*sensational literature*” a esos conjuntos de textos que, además de utilizar el crimen y la violencia en un modo sensacionalista, responden a las preguntas quién, qué y cómo. Todos estos factores incluirán elementos conceptuales como personajes, historias, ambientación, atmósferas, etc.

¹² Estos intentos clasificatorios los han realizado especialistas y autores como María Elvira Bermúdez (1947) y (1987) y Rodríguez Joulia (1970).

Ahora bien ¿dónde surge el término *suspense* para retomar la idea de Symons respecto al “*sensational literature*”? Por un momento es tentador el término intriga de Rodríguez Joulia (1970), pero, invariablemente, cualquier texto literario ficcional posee intriga, la trama interna de una historia, en palabras de Darío Villanueva (1989), por lo que dicho término se vuelve demasiado global. No así con el *suspense* o misterio. Jerry Palmer (1983) emplea el término misterio para hacer referencia a un conjunto de textos y de ídoles criminal, policíaca, de espionaje y *thriller*. Para él (1983: 103) todos estos textos emplean la <<emoción>> para cautivar al lector, “una emoción que se deriva de experimentar estas espectaculares irrupciones a través de los ojos del héroe [...]”. Pues bien, para Palmer (*ibídem.*: 106-107) “el *suspense* se deriva de una auténtica incertidumbre sobre el resultado y de la total identificación entre las esperanzas y los temores del público y la perspectiva de todo el equipo”. Dicho *suspense* se deriva de la adopción de una perspectiva que está relacionada, generalmente, con un individuo-actante-personaje: el criminal, el investigador, el espía o una posible víctima

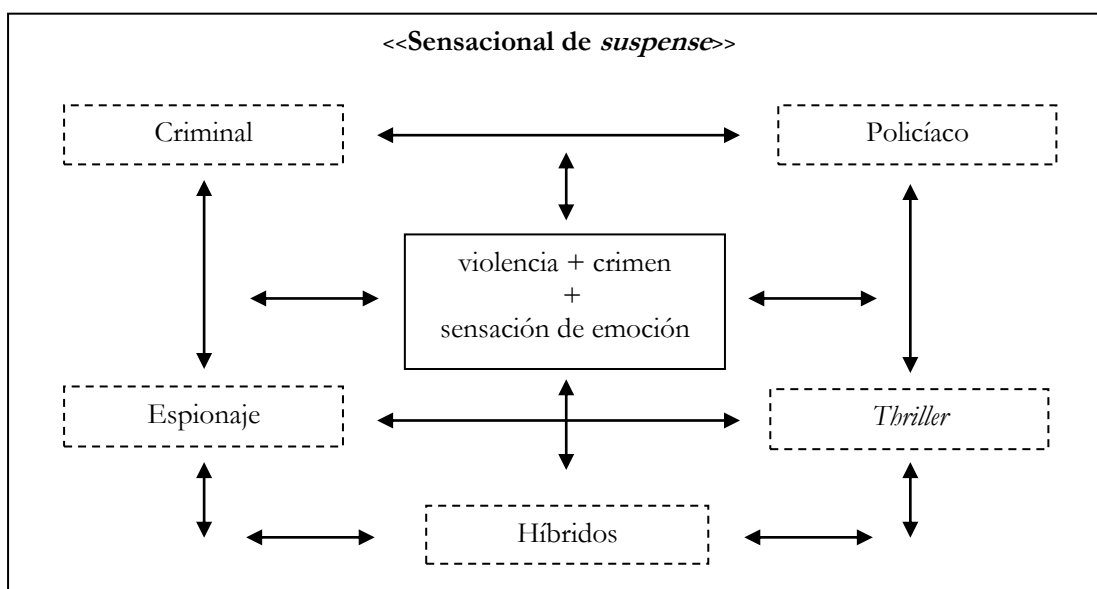
En resumen. El término <<literatura sensacional de *suspense*>> se emplea en un esfuerzo no tanto de clasificar a un grupo de narrativas, sino de observar y analizar una serie de procesos semántico-pragmático-hermenéuticos, procesos de comunicación, que encuentran una serie de elementos-balances que los unen: la violencia y el crimen unidos a la sensación de emoción y a la incertidumbre provocada por el resultado de la historia y el destino de los personajes protagonistas.

El hecho de que una serie de cánones genéricos se encuentren dentro de esta matriz hipergenérica implica que los elementos tipológicos de cada uno de ellos se encuentren en constante contacto, dando como resultado textos criminales, con elementos policíacos o del *thriller*, o policíacos con elementos criminales o de espionaje, etc. incluso llegando a híbridos imposibles de clasificar en una frontera ampliamente traspasada y, en muchos casos, imperceptible.

1.3. Las fronteras genéricas en el <<sensacional de *suspense*>>

¿Cómo se podría observar esta frontera genérica, como un ente inmóvil, una tosca pared que impide fluctuaciones tipológicas de uno u otro canon genérico? o ¿Es acaso una aduana que requisa los elementos que quiere? Indudablemente no. Lotman, en su teoría sobre la semiosfera, ha indicado cómo se da el trasvase de elementos tipológicos.

De igual modo, Itamar Even-Zohar (1990: 11) ofrece una interesante visión que se relaciona directamente con esa matriz hipergénérica que hemos denominado narrativa <<sensacional de *suspense*>>: el polimistema “[...] a multiple system, a system of various systems which intersect with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent”¹³. Con este término, Even-Zohar (*ibidem*: 12) pretende hacer más explícito la concepción del sistema como “algo dinámico y heterogéneo”, alejándose del concepto de estructura cerrada, enfatizando la multiplicidad de intersecciones, de redes de comunicación y relaciones que, inevitablemente, traen como consecuencia una mayor complejidad en su estructura. Es decir, lo criminal o policíaco, sin olvidar el espionaje y el *thriller*, no se podrá desconectar del <<sensacional de *suspense*>>.



Lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller* no son iguales; son cánones genéricos diferentes y heterogéneos que se encuentra jerarquizados en el <<sensacional de *suspense*>>. Si seguimos la propuesta de Even-Zohar ¿dónde se encuentra el estado dinámico que permite su continuo desarrollo? Para el investigador israelí (*ibidem*: 14) “with a polysystem one must not think in terms of *one* center and *one* periphery, since several such positions are

¹³ “[...] un sistema de varios sistemas con intersecciones y superposiciones mutuas, que usa diferentes opciones concurrentes, pero que funciona como un único todo estructurado, cuyos miembros son interdependientes” (la traducción es nuestra).

hypothesized”¹⁴. El estado sincrónico se encuentra precisamente en los distintos movimientos que puedan realizar las unidades tipológicas criminales o policíacas.

Ahora bien, si dentro del <<sensacional de suspense>> estamos ante un continuo intercambio tipológico que provoca fracturas en los límites fronterizos de lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller* ¿no significa todo esto una ruptura de los postulados de estos cuatro cánones genéricos?

Abordar el problema del canon no es uno de los objetivos de esta investigación, pero es necesario, al menos brevemente, reflexionar en torno a él, ya que, finalmente, el problema del límite nos puede llevar a la ruptura del canon policíaco o criminal.

El canon representa un enorme grupo de problemas que desde la aparición del polémico *El canon occidental* (1994) de Harold Bloom ha inundado los estudios literarios. Para Bloom (2009: 25, 27, 30) “Originalmente, el canon significaba la elección de libros por parte de nuestras instituciones de enseñanza [...] la relación de un lector y escritor individual [...]”, pero que se ha convertido “en una elección entre textos que compiten para sobrevivir, ya se interprete como realizada por grupos sociales dominantes, instituciones educativas, tradiciones críticas [...]”, pero cómo se llega al canon. Bloom (*ibidem*: 35) ofrece su respuesta: exclusivamente a través de la originalidad estética.

La realidad es que el concepto mismo de canon se relaciona con la organización cultural que se propone a sí misma como un modelo con aspiración generativa, constituyendo una ambición constante del mecanismo semiótico de la cultura (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez 2000: 93).

Para Pozuelo Yvancos (2006: 19) la postura de Bloom provoca un desenfoque radical en la definición del canon, revelando dos problemas surgidos de los radicalismos teóricos. Primero, una disputa académica que termina en una refriega entre defensores y detractores del propio canon. Segundo, la eliminación de la historia e historiografía literaria de las argumentaciones sobre conceptos como de identidad o diferencia.

¹⁴ Un polisistema, no obstante, no debe pensarse en términos de un solo centro y una sola periferia, puesto que teóricamente se suponen varias de estas posiciones [...] (La traducción es nuestra).

Este segundo problema es un un precedente peligroso, ya que como argumenta Pozuelo Yvancos (*ibídem*: 20) “nunca se va a encontrar un nivel de razón superior que elimine la controversia, a menos que dilucidemos en trabajos empíricos e históricos, en regiones socio-históricas concretas, el modo de constituirse el canon y la idea de literatura que lo genera”.

La propia idea de canonicidad exige la consideración particular e histórica de su descripción en la medida en que el concepto de valor que soporta todo canon es un punto de vista que interviene en la propia constitución del objeto canónico y no es superior a él. Desde el preciso momento en que las reglas estén cargadas de valor y en la medida en que el canon constituye un concepto normativo no se puede abstraer de su descripción el punto de vista valorativo que los instituye. Ese punto de vista por necesidad es histórico y pertenece al propio objeto. Por tanto, la canonicidad estética es directamente dependiente de períodos y esfuerzos de historización (Pozuelo Yvancos, 2006: 22-23).

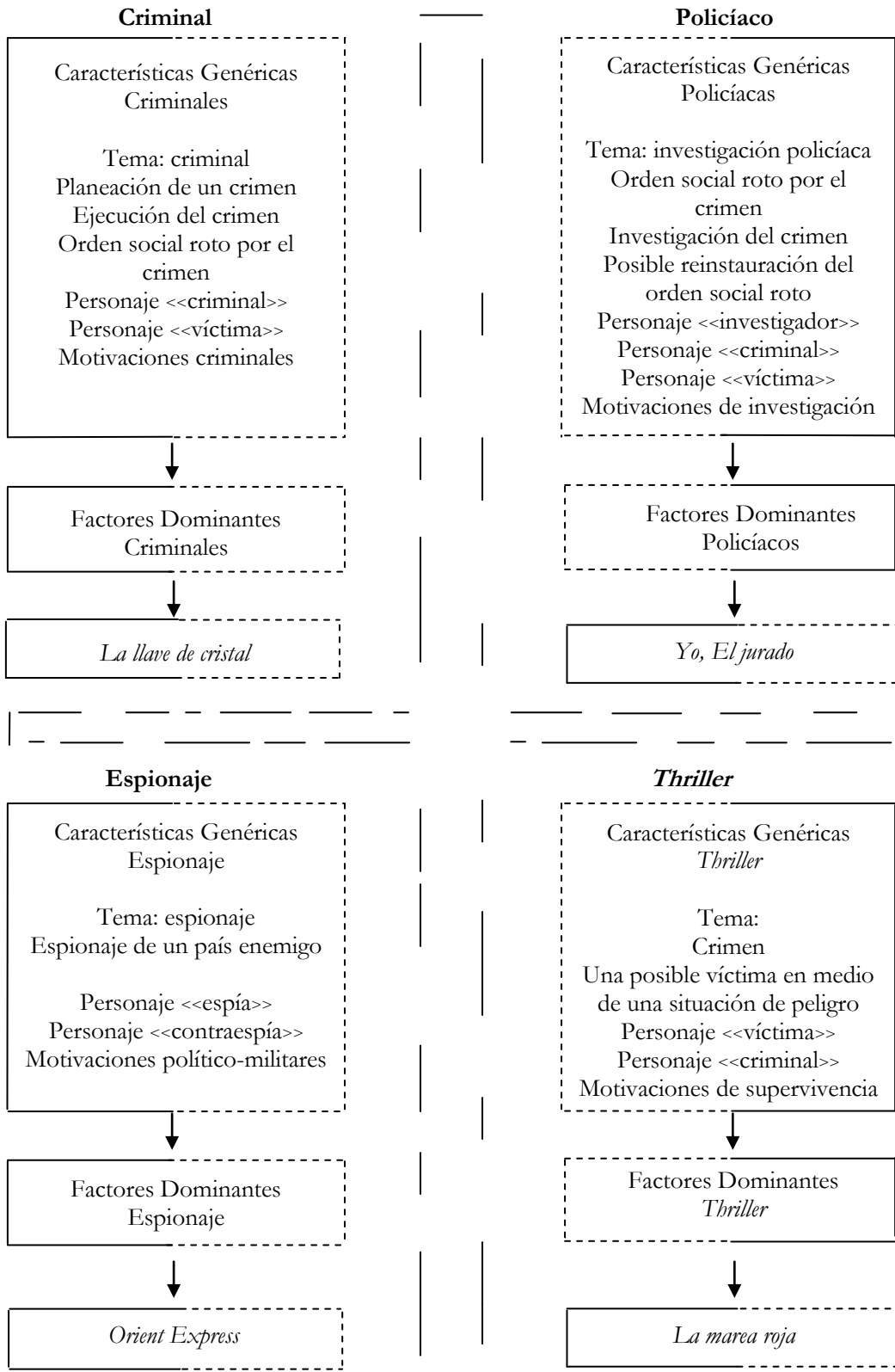
La realidad es que todo canon es histórico, ya que se constituye como resultado de una teoría y se da cuando ella cobra sentido de su autoconstitución frente al resto de textos que no pertenecen al canon. Todo ello trae como resultado una relación de dependencia entre el canon y la reflexión metateórica, sin olvidar el sentido de especulación entre el propio canon y los textos teóricos de una cultura dada (Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez 2000: 93).

Según Todorov (1987) todo texto literario presenta unas propiedades comunes a otros textos, pues es difícil imaginar una obra donde todo sea original e individual, aunque no todo es el producto de una combinatoria; las obras presentan aspectos comunes y aspectos novedosos, porque el hecho de que un texto desobedezca a un género no lo anula, en primer lugar porque para transgredirlo ha de existir una ley que sea violada, haciéndose así visible; en segundo lugar, dicho texto se convertirá también en una regla susceptible de ser transgredida posteriormente; en último lugar, se establece un proceso dialéctico que puede provocar la aparición de nuevos géneros o subgéneros, tal y como se observa en el <<realismo *noir* norteamericano>>.

Con todo, no hay que olvidar lo que comenta Tomachevski, (1982: 212): a pesar de los cambios que se dan en una revolución genérica, existe un hábito de ligar las obras a los

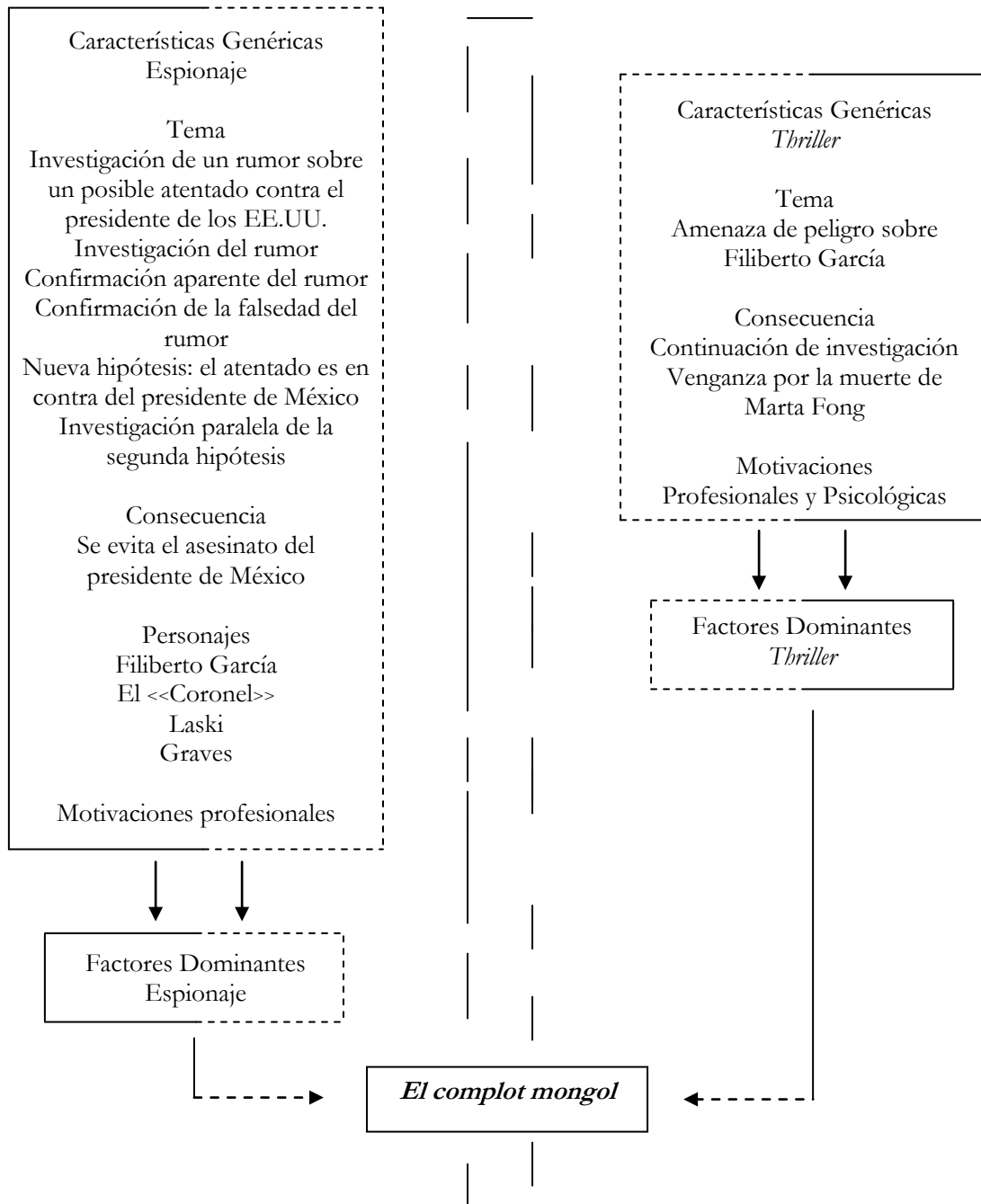
géneros ya conocidos, su nombre se conserva, a pesar del cambio radical verificado en la estructura de las obras que le pertenecen.

Frontera Genérica

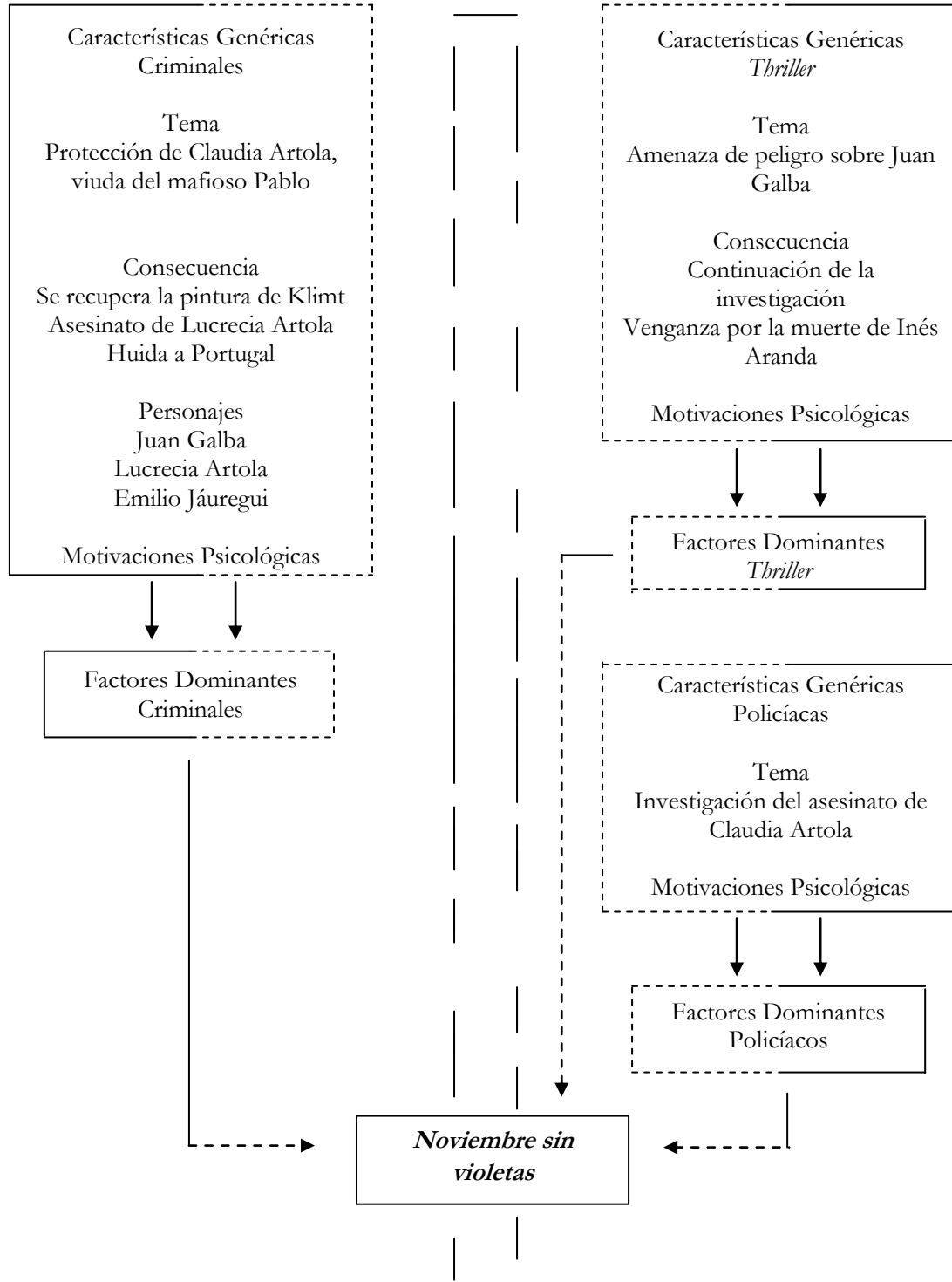


Asimismo, todos estos cambios y fracturas genéricas que se dan en el <<realismo *noir* norteamericano>> continuaron desarrollándose en la etapa postmoderna criminal y policíaca, llegando, incluso, al siglo XXI. Veamos cómo influye en las novelas estudiadas.

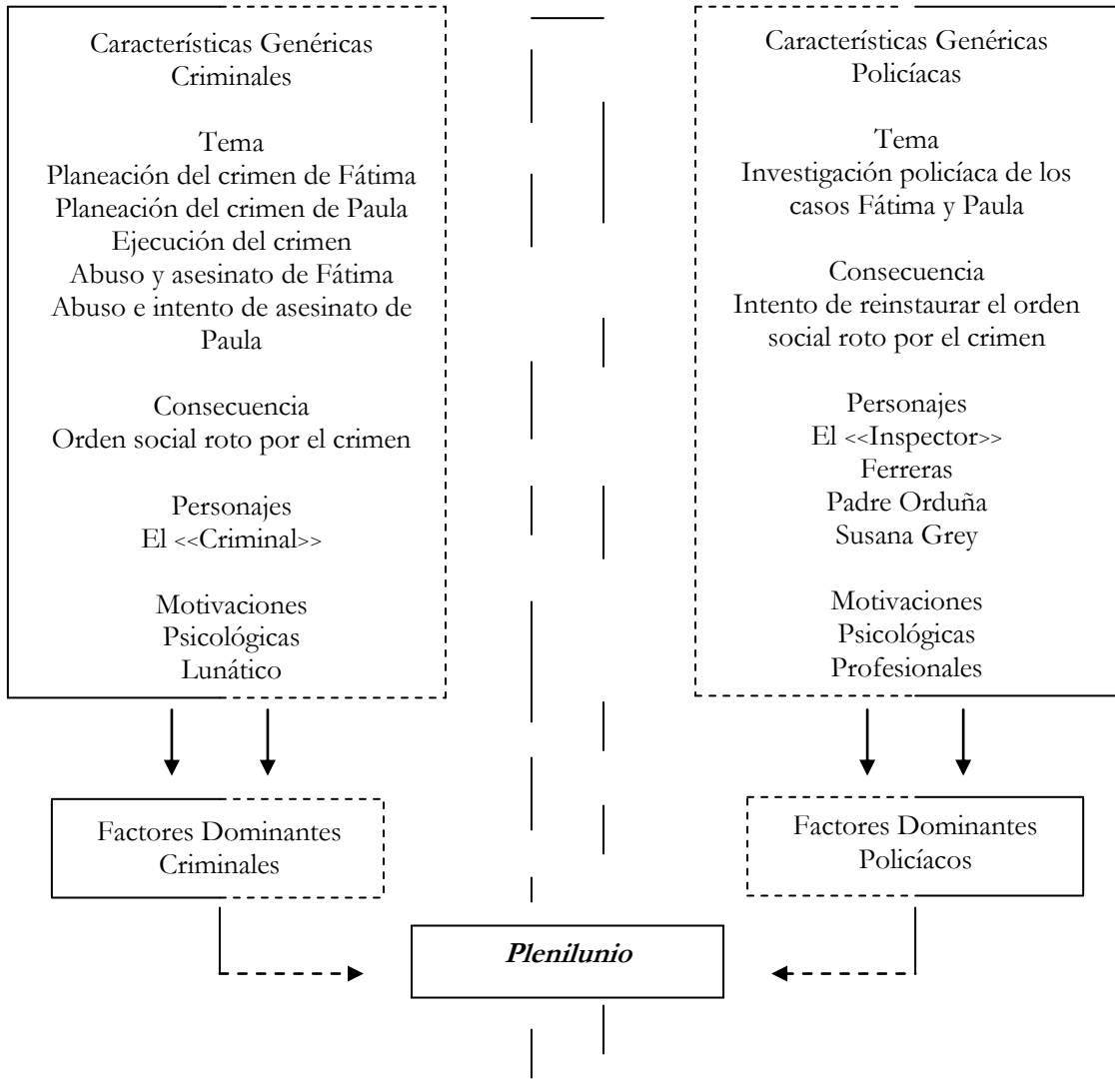
Frontera Genérica



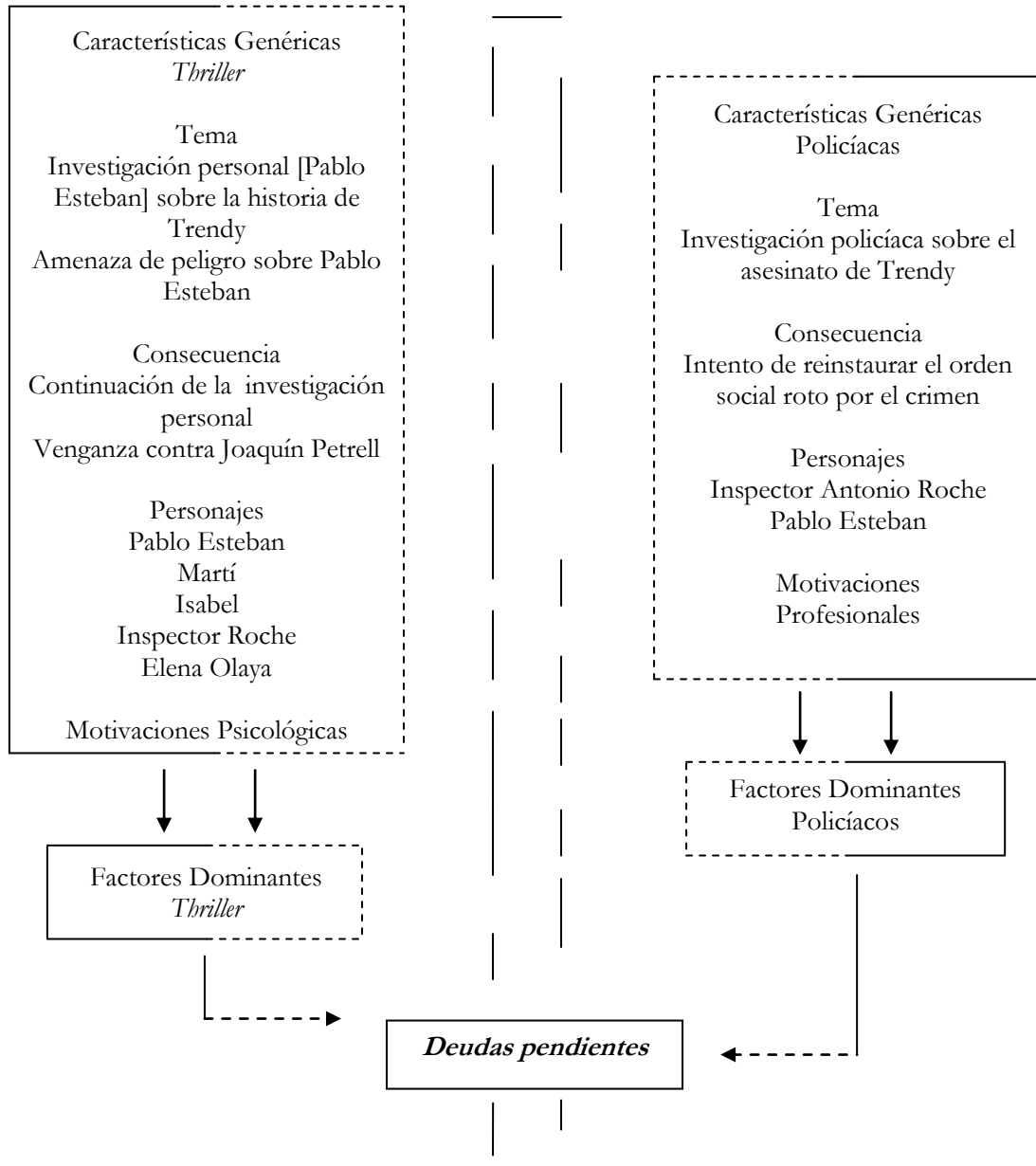
Frontera Genérica



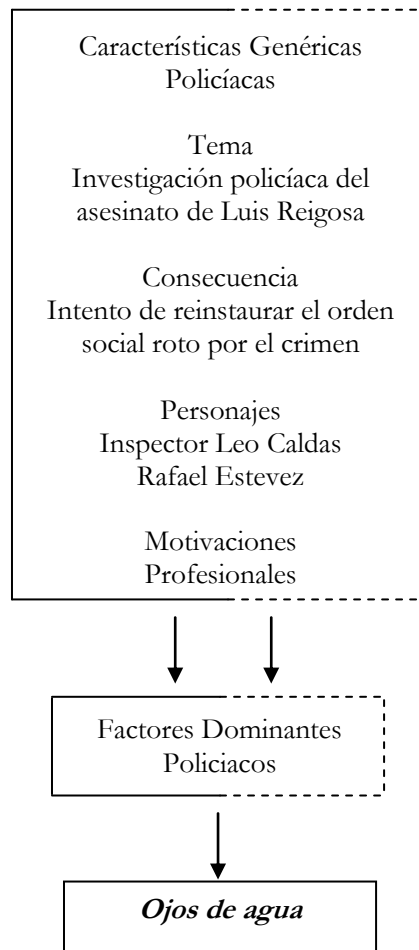
Frontera Genérica



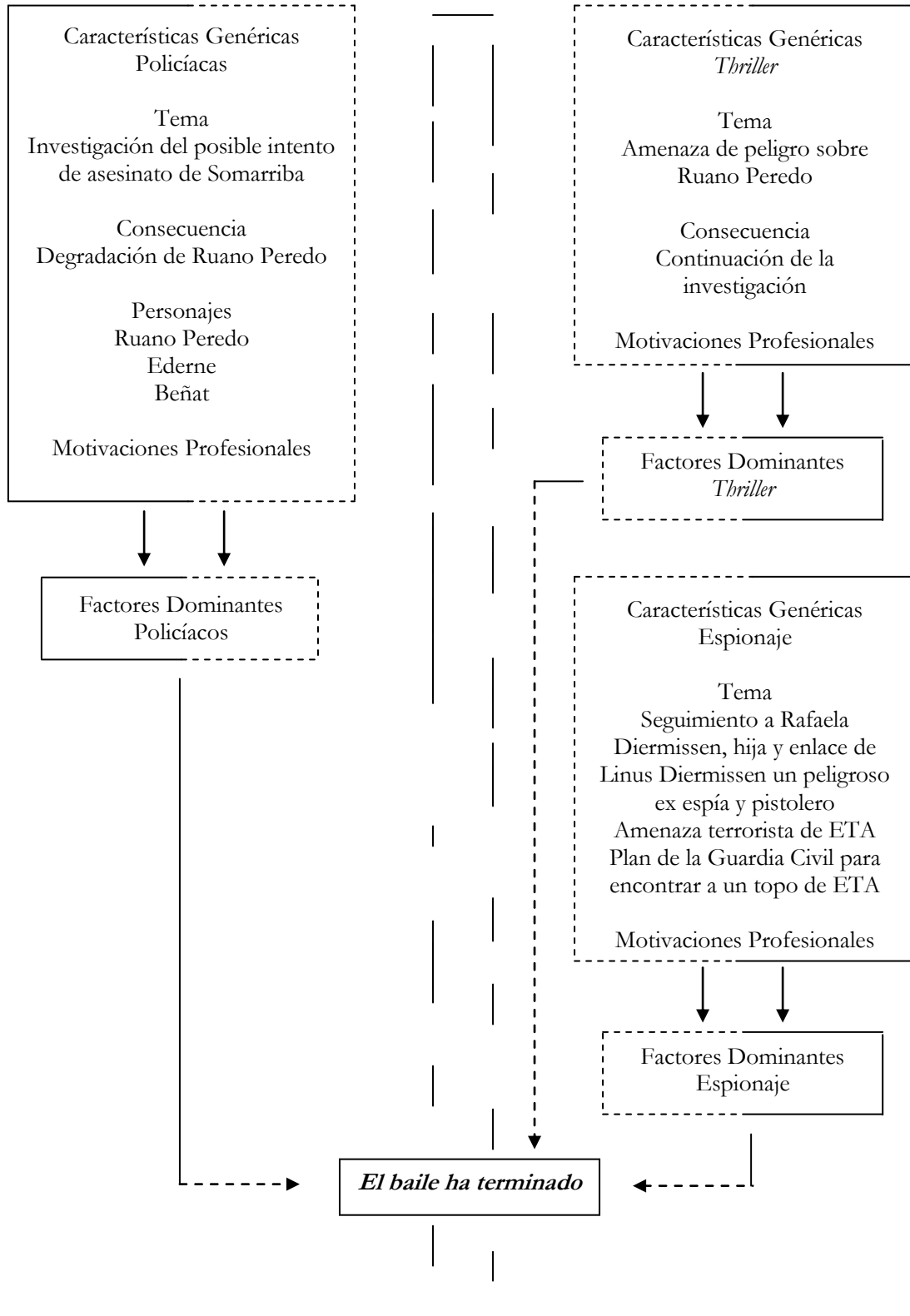
Frontera Genérica



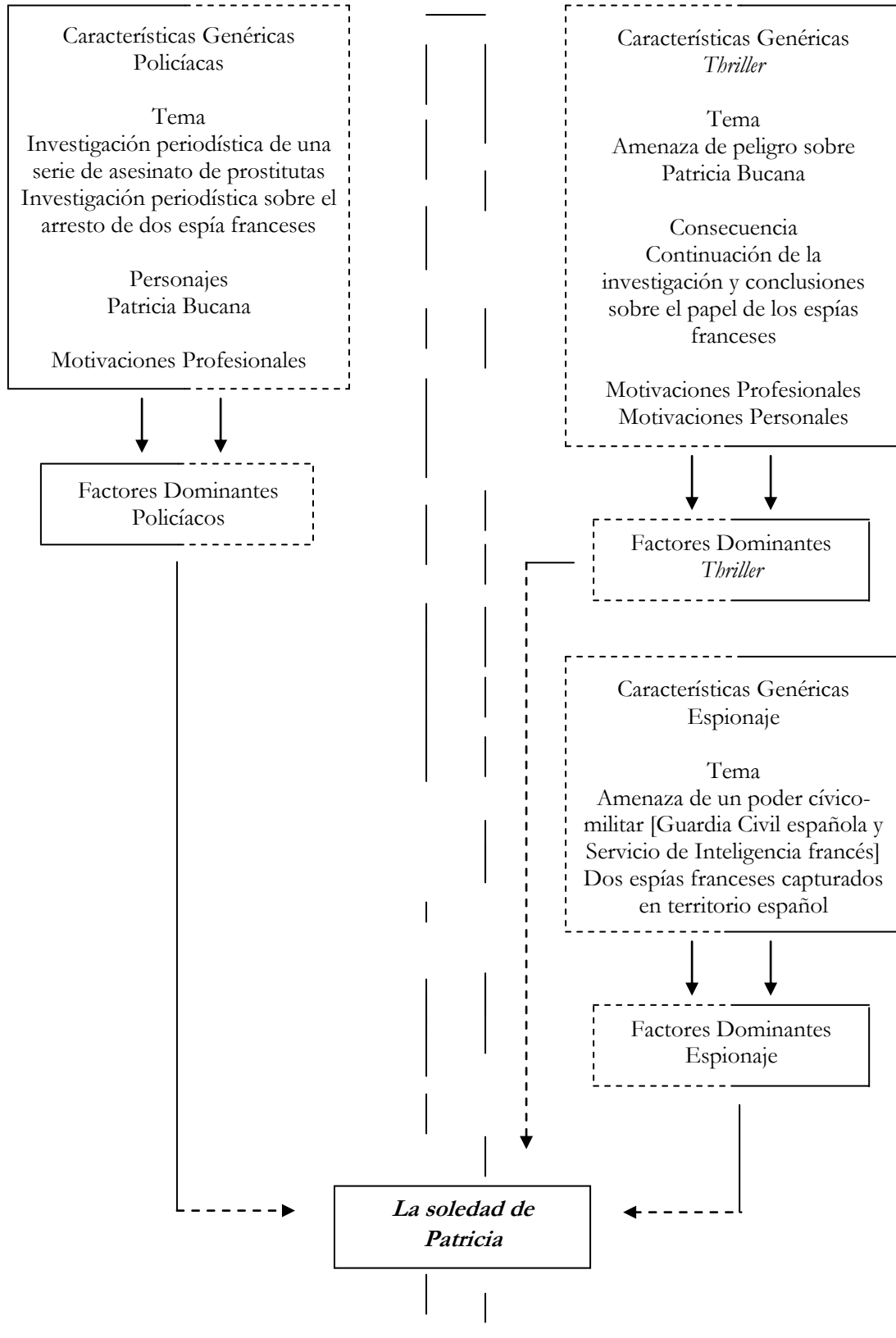
Frontera Genérica



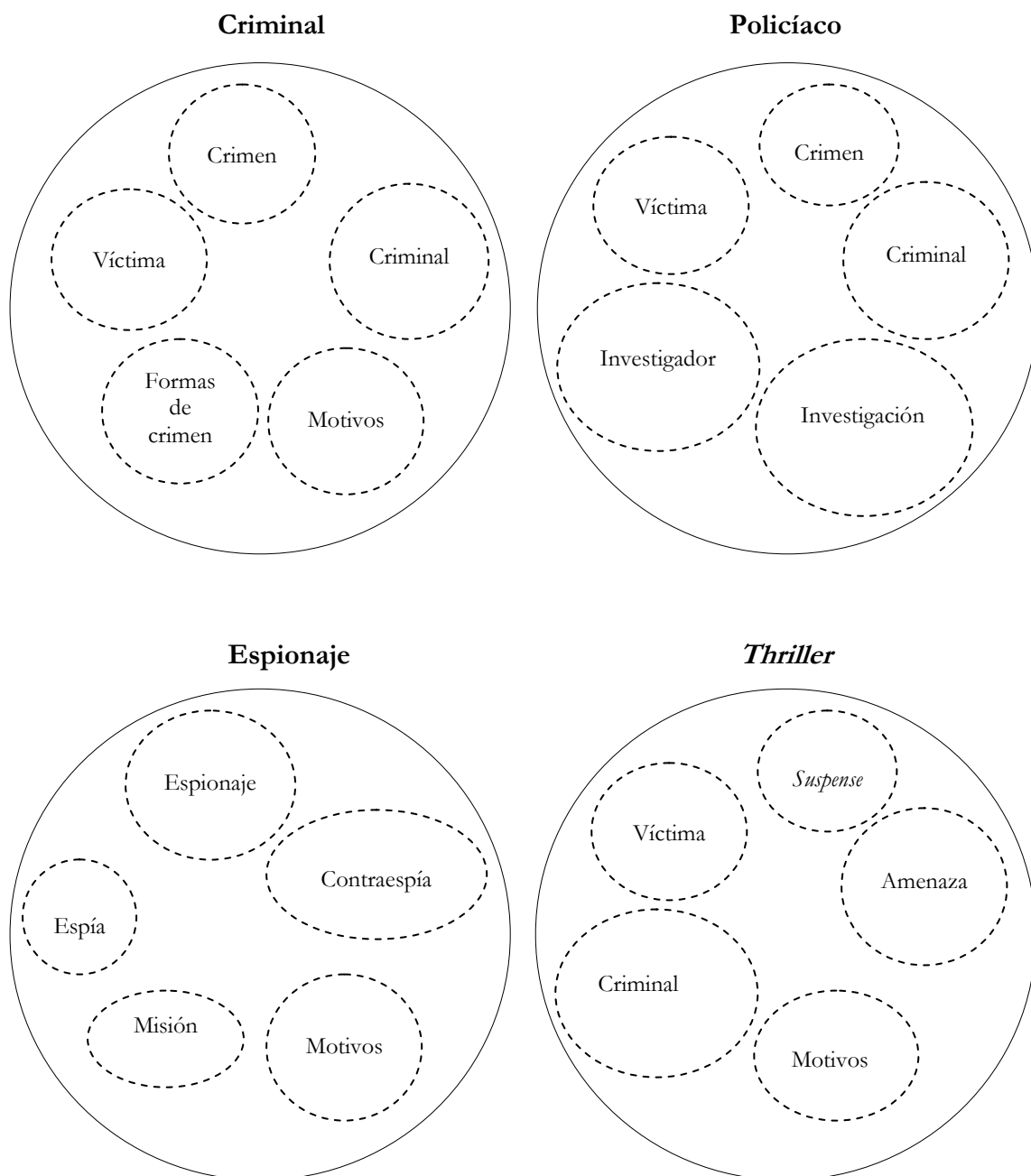
Frontera Genérica



Frontera Genérica



Gracias a la generalidad textual, o factores dominantes, y a la historia literaria de la literatura <<sensacional de *suspense*>> –lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*– que hemos visto en el primer capítulo, es inevitable ver que narrativa criminal y policíaca, espionaje y policíaco, *thriller* y *criminal*, no son sinónimos, sino distintos. Poseen características propias que ha recibido de otros o que han desarrollado como rasgos propios de identidad y que aparece en forma de células tipológicas.

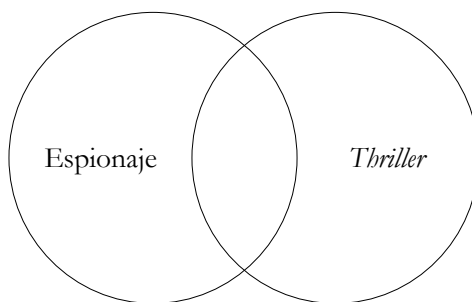


Hay que recordar que según Luis J. Prieto (*cifr.* Schaeffer, 2006: 47) cada objeto literario posee un número infinito de características e identidades específicas y como

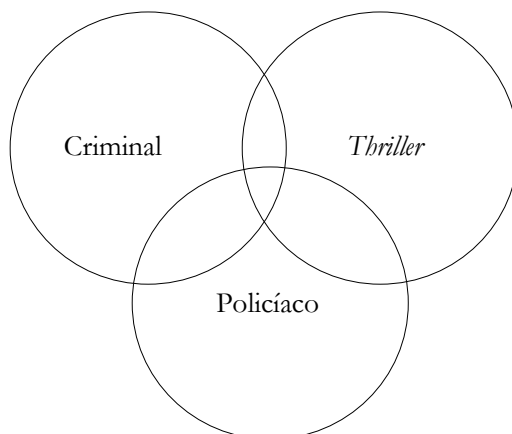
cualquier característica que presente un objeto dado puede formar parte de las características de otro, cada objeto puede compartir cualquiera de sus identidades específicas con un número infinito de objetos¹⁵. Por tanto, un texto puede pertenecer a un canon genérico sin que se niegue su pertenencia a otro por lo que una novela puede ser a la vez policíaca, criminal o psicológica, es decir un híbrido¹⁶. Si ese es el caso de la novela negra, como efectivamente lo es, descubriremos que será casi imposible definirlo por cuanto es un tipo de texto que todavía puede poseer más transformaciones y metamorfosis.

En una clara dialéctica genérica, Marie-Laure Ryan (1979) señala que una narrativa o canon genérico puede compartir reglas y tipologías con otros. Esto lo observamos en las novelas de Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez

El complot mongol



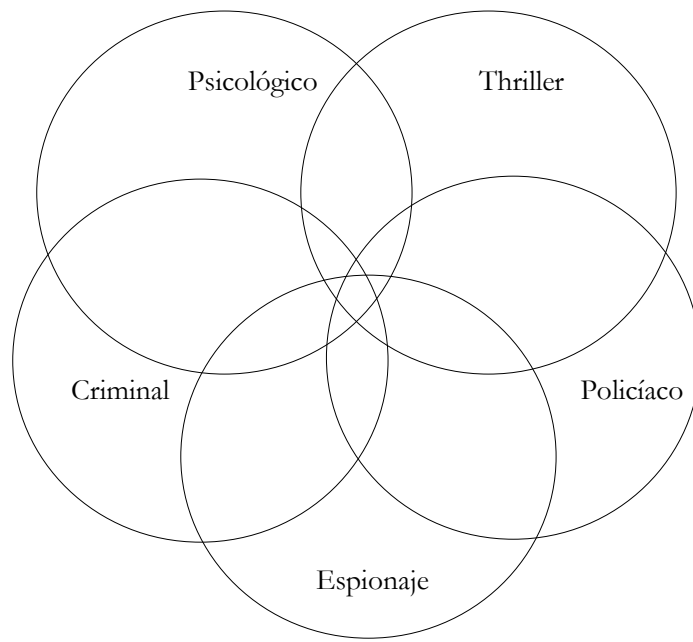
Noviembre sin violetas



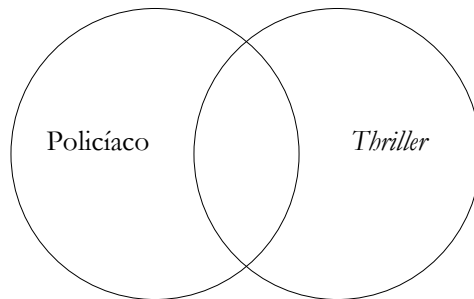
¹⁵ No fue posible encontrar el artículo “On the Identity of the Work of Art” (1987).

¹⁶ En el plano de los géneros naturales y los históricos las relaciones no son múltiples, pues si es narrativa no es dramática, y si es lírica no es narrativa. Lo mismo ocurre con los géneros históricos; el hecho de ser novela excluye su adscripción a los otros géneros narrativos, si es novela no es cuento ni novela corta [...] (Rodríguez Pequeño, 2008: 54).

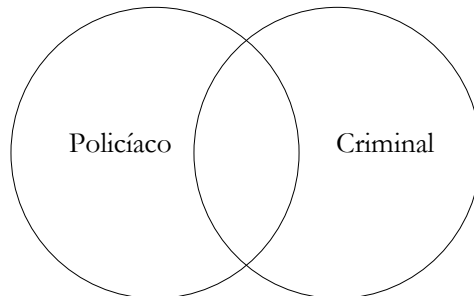
Plenilunio



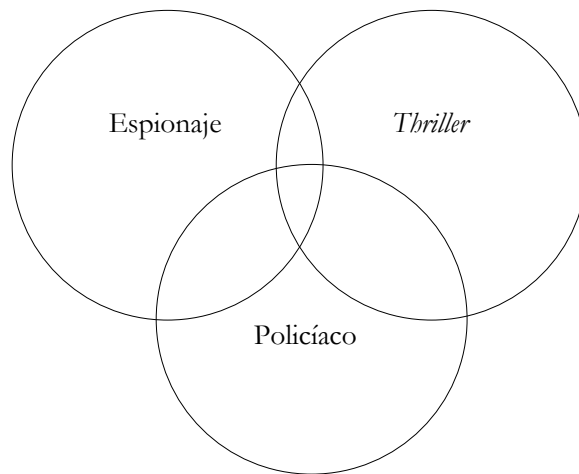
Deudas pendientes



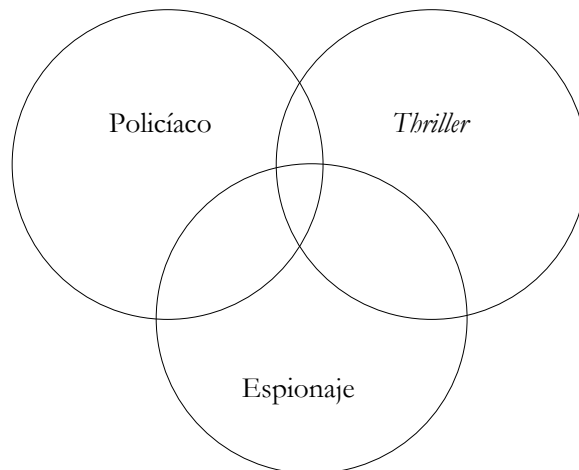
Ojos de agua



Deudas pendientes



La soledad de Patricia



Esta confluencia ¿no hace ver a *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* como vertederos genéricos o rompecabezas con piezas imposibles de armar? Por supuesto que no, lo que hemos observado es un desarrollo de la literatura <<sensacional de *suspense*>> que ha generado la aparición de híbridos que Symons (1992: 1) denomina “detective crime psychological analytical suspense police story” y que son prueba del problema del límite: es imposible clasificarlos como textos criminales o policíacos.

1.4. La teoría de Spang y los procesos comunicacionales de Schaeffer

Ya en páginas anteriores, se ha comprobado que el trabajo de Kurt Spang ha sido una notable herramienta para esta investigación. Dicha teoría sigue siendo de gran ayuda ya

que, junto a los procesos comunicacionales de Jean Marie Schaeffer, se preocupan no solo en explorar, en lo posible, el problema del género, sino que lo hacen desde una perspectiva comunicacional. La primera duda que surge es ¿qué fenómenos deberían formar parte de una definición del canon genérico, en este caso de lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller*?

Según Kurt Spang los fenómenos comunicacionales que determinarán la definición de un género son aquellos que suelen aparecer con más o menos regularidad: criterios cuantitativos, criterios lingüístico-enunciativos –rasgos estilísticos, funciones lingüísticas y registros, rasgos enunciativos– criterios temáticos y los criterios históricos y sociológicos.

Los criterios cuantitativos hacen referencia a la extensión del texto ficcional, es decir, si se trata de un cuento, novela corta o novela. Aquí existen ciertos puntos para debatir. Tanto en España como en la gran mayoría de los países de Latinoamérica cuando se hace mención a lo policíaco el término que se emplea es <<novela negra>>, utilizado como clara referencia al <<realismo *noir* norteamericano>> –el cual tuvo también una enorme producción criminal y del *thriller*, y menor número de espionaje–, pero que de cierto modo podría dar pie a un malentendido: relacionar a lo criminal y policíaco exclusivamente con la novela. Hay que recalcar que tanto los autores <<criminales>> como <<policíacos>> han empleado y emplean masivamente, además de la novela, la novela corta o la noveleta, el cuento y, en los últimos años, el relato breve y el microrrelato¹⁷.

Etapa clásica criminal [preliminar]	Etapa clásica criminal [crepuscular]	Etapa clásica policíaca
Mayor producción de cuentos que de novelas.	Mayor producción de cuentos que de novelas.	Mayor producción de cuentos que de novelas.
Etapa clásica espionaje		Etapa clásica <i>thriller</i>
Mayor producción de novelas que de cuentos.		Mayor producción de cuentos que de novelas.

¹⁷ Hay que recalcar que el límite entre el cuento y la novela corta no es muy claro. Según Pabst (1972) y Guinard (1978) (*cf.* García Berrio y Huerta Calvo, 2006: 181) la novela corta queda definida en función de la menor extensión de la novela.

Etapa moderna <<realismo <i>noir</i> norteamericano>>	
Criminal	Policíaco
Una producción igual de cuentos, cuentos largos, novelas cortas y novelas.	Una producción igual de cuentos, cuentos largos, novelas cortas y novelas.
Espionaje	<i>Thriller</i>
Una mayor producción de novelas	Una producción igual de cuentos, cuentos largos, novelas cortas y novelas.

Etapa postmoderna	
Criminal	Policíaca
Una gran producción de novelas con un enorme número de cuentos.	Una gran producción de novelas con un enorme número de cuentos.
Espionaje	<i>Thriller</i>
Mayor producción de novelas que de cuentos.	Una gran producción de novelas con un enorme número de cuentos.

Este rasgo de la teoría de Spang se relaciona con el niveles de enunciación de los procesos comunicacionales de Jean Marie Schaeffer, un nivel que hace referencia al conjunto de fenómenos que dependen del hecho de que un acto discursivo, para poder existir, ha de ser enunciado por un ser humano, de modo oral o escrito, lo cual, como ya hemos visto, se cumple dado que los siete textos estudiados son novelas publicadas

Los criterios lingüístico-enunciativos están compuestos por varios rasgos. El primero de ellos es el estilístico, el cual hace referencia al tono del texto –irónico, sarcástico, etc.–, a la ambientación y a la atmósfera y de los textos, rasgos claves en la identificación de los textos, en particular del período al que pertenecen.

Etapa clásica criminal [preliminar]	Etapa clásica criminal [crepuscular]	Etapa clásica policíaca
Tono moralizador Los autores pretenden moralizar con sus obras dando lecciones éticas y morales de la mala conducta de los criminales y cómo dicha conducta criminal los lleva, generalmente, ante el verdugo.	Tono romántico-criminal Los autores imponen un estilo romántico a sus textos que dan una idea romántica falsa del delincuente que, generalmente, no tiene nada que ver con la realidad del contexto social e histórico del momento.	Tono de aislamiento Los autores aplican a sus obras y a sus investigadores una suerte de aislamiento respecto al resto de la sociedad. En pocas ocasiones se observan las ciudades, ya que impera una ambientación aristocrática y burguesa que se centra en ambientes cerrados.
Etapa clásica espionaje		Etapa clásica policíaca
Tono romántico Los autores imponen un estilo romántico a sus textos que dan una idea romántica falsa del espionaje que, generalmente, no tiene nada que ver con la realidad del contexto social e histórico del momento, con aventuras exóticas.		Tono terrorífico Los autores imponen un estilo más cercano al gótico y al terror romántico.

Etapa clásica criminal [preliminar]	Etapa clásica criminal [crepuscular]	Etapa clásica policíaca
Ambientación y atmósfera Generalmente la ambientación es de inmundicia e inseguridad de las ciudades. La atmósfera es cercana al terror, rasgo heredado de la novela gótica inglesa.	Ambientación y atmósfera Generalmente la ambientación es de inmundicia e inseguridad de las ciudades. Se trata de evidenciar lo corrupto de las grandes urbes. La atmósfera es cercana al terror, rasgo heredado de la novela gótica inglesa.	Ambientación y atmósfera Generalmente la ambientación es de inseguridad de las ciudades y falta de profesionalización de los cuerpos policíacos. La atmósfera es cercana al terror, rasgo heredado de la novela gótica inglesa.
Etapa clásica espionaje		Etapa clásica <i>thriller</i>
Ambientación y atmósfera La ambientación es cercana a la presentada por las cortes europeas y gobiernos del siglo XIX y de las guerras de este siglo. La atmósfera igualmente corresponde más a intrigas palaciegas o de cortes reales que a los problemas europeos que desembocarán en la Gran Guerra Europea o primera Guerra Mundial.		Ambientación y atmósfera La ambientación se centra en espacios lúgubres –castillos, mansiones semiabandonadas, etc.–. la atmósfera corresponde al terror gótico.

Etapa moderna <<realismo <i>noir</i> norteamericano>>	
Criminal	Policíaco
Tono Realista crítico	Tono Realista crítico
Ya no hay pretensión de moralizar. Se enseñan los crímenes tal y cómo son sin que factores éticos o morales intervengan en las acciones de los personajes. Hay una crítica a la hipocresía y corrupción de la sociedad.	Ya no hay pretensión de moralizar. Se enseñan los crímenes y la investigación sobre ellos. Los factores éticos o morales no intervienen en las decisiones y acciones de los investigadores, para quienes <<el fin justifica los medios>> en muchas ocasiones.
Espionaje	Thriller
Tono Realista	Tono Realista
Gracias a la obra de Greene y Ambler el espionaje abandona las aventuras exóticas y se centran en conflictos y situaciones actuales como la guerra greco-otomana o los que comienza a vivir la Europa, anterior a la Segunda Guerra Mundial, y también, a la postguerra.	Se dejan de lado las historias cercanas a la ciencia ficción y el terror, centrándose en historias de personas comunes que son víctimas del crimen y de las investigaciones.

Etapa moderna <<Realismo <i>noir</i> norteamericano>>	
Criminal	Policíaco
Ambientación y atmósfera	Ambientación y atmósfera
La ambientación trata de mostrar de manera bastante fidedigna la realidad social e histórica de momentos determinados –la Gran Depresión, la Ley Seca, la posguerra, etc.–, generalmente se hará en la noche, en claroscuros, o con días con poca luz. La atmósfera pasa de lo terrorífico al suspenso.	La ambientación trata de mostrar de manera bastante fidedigna la realidad social e histórica de momentos determinados –la Gran Depresión, la Ley Seca, la posguerra, etc.–, generalmente se hará en la noche, en claroscuros, o con días con poca luz. La atmósfera pasa de lo terrorífico al suspenso.
Espionaje	Thriller
Ambientación y atmósfera	Ambientación y atmósfera
La ambientación enseña a la Europa, y Estados Unidos, anterior a la Segunda Guerra Mundial, a cómo los servicios de espionaje evolucionan durante el conflicto armado y a la postguerra en el viejo continente. La atmósfera pasa del exotismo al <i>suspense</i> .	La ambientación deja de lado los espacios físicos terroríficos, insertándose en los hogares norteamericanos de la década de los treinta y cuarenta. La atmósfera pasa de lo terrorífico al <i>suspense</i> .

Etapa postmoderna	
Etapa postmoderna criminal	Etapa postmoderna policíaca
<p>Tono Nuevo realismo psicosocial crítico</p> <p>No hay pretensión de moralizar. Los crímenes ya no son solo resultado de la sociedad, sino del propio individuo que así lo decide. En pocas ocasiones intervienen factores éticos o morales en las acciones de los personajes. Hay una revisión de la crítica a la sociedad y a todos sus valores.</p>	<p>Tono Nuevo realismo psicosocial crítico</p> <p>No hay pretensión de moralizar. Las investigaciones son totalmente profesionales y, por ello, los investigadores, al ser policías, refrendan sus impulsos hacia criminales, aunque no hacia las víctimas. Hay una revisión de la crítica a la sociedad y a todos sus valores.</p>
Etapa postmoderna de espionaje	Etapa postmoderna del <i>thriller</i>
<p>Tono Nuevo realismo psicosocial crítico</p> <p>Hay una revisión de la crítica a la sociedad y a todos sus valores. La figura del personaje espía ya no es exclusiva; otros personajes, como el hombre de la calle, puede estar inmerso en conspiraciones que trascienden de los gobiernos y se encuentran en las grandes transnacionales.</p>	<p>Tono Nuevo realismo psicosocial crítico</p> <p>Al igual que en lo policíaco hay una revisión de la crítica a la sociedad y a todos sus valores. Las historias continúan centradas en las personas comunes que son víctimas del crimen y de las investigaciones.</p>

Etapa postmoderna	
Etapa postmoderna criminal	Etapa postmoderna policíaca
<p>Ambientación y atmósfera</p> <p>Se mantiene la ambientación realista adecuada a los nuevos tiempos. No obstante, aparecen nuevos problemas: el terrorismo, el tráfico de drogas, de armas, de blancas, etc. La atmósfera es de <i>suspense</i>.</p>	<p>Ambientación y atmósfera</p> <p>Se mantiene la ambientación realista adecuada a los nuevos tiempos. No obstante, aparecen nuevos problemas: el terrorismo, el tráfico de drogas, de armas, de blancas, etc. La atmósfera es de <i>suspense</i>.</p>
Etapa postmoderna de espionaje	Etapa postmoderna del <i>thriller</i>
<p>Ambientación y atmósfera</p> <p>Se mantiene la ambientación realista adecuada a los nuevos tiempos. No obstante, aparecen nuevos problemas: el terrorismo de Al Qaeda, los carteles de la droga, los traficantes de armas, el tráfico de mujeres y los negocios turbios de las multinacionales. La atmósfera es de <i>suspense</i>.</p>	<p>Ambientación y atmósfera</p> <p>Se mantiene la ambientación realista adecuada a los nuevos tiempos. La atmósfera es de <i>suspense</i>.</p>

<i>El complot mongol</i>	
<p style="text-align: center;">Tono Realista</p> <p>Plantea la guerra sucia que establece el Estado en contra de opositores, así como la lucha por el poder. De igual modo, utiliza el tono prototípico del <<realismo <i>noir</i> norteamericano>></p>	<p style="text-align: center;">Ambientación y atmósfera</p> <p>La ambientación es realista, sin intención de magnificar el barrio chino que se reduce a una simple calle de chinos viejos y pobres:</p> <p>“Un barrio de una sola calle de casas viejas, con un pobre callejón ansioso de misterios. Hay algunas tiendas olorosas a Cantón y Fukien, algunos restaurantes. Pero todo sin el color, las luces y banderolas, las linternas y el ambiente que se ve en otros barrios chinos, como el de San Francisco o Manila” (Bernal, 1994: 24).</p> <p>La atmósfera es de <i>suspense</i> tratando de evocar, hasta cierto punto, las novelas de Ambler:</p> <p>“Salió corriendo, seguido por Laski y García. En el edificio se había armado un pandemónium: gritos llamando a la policía, puertas que se abrían y cerraban. García, Graves y Laski bajaron la escalera corriendo. Un hombre trato de detenerlos [...]” (<i>ibidem</i>: 136).</p>

<i>Noviembre sin violetas</i>	
<p style="text-align: center;">Tono Realista</p> <p>Solo enseña parte de las redes del crimen en España y su posible relación con algún sector de la Iglesia.</p>	<p style="text-align: center;">Ambientación y atmósfera</p> <p>La ambientación es realista, precisando lugares de Madrid:</p> <p>“Al caer la noche salí a cenar y a dar un paseo por la Castellana. Discurriendo despacio entre las terrazas, ansiosamente dispuestas y ocupadas con los primeros calores [...] finalmente atravesamos bajo el paso elevado de Cuatro Caminos y poco después estábamos ante el número tres de la calle Zamora [...]” (Silva, 1995: 111, 271).</p> <p>La atmósfera es de suspenso, dejando entrever cierta influencia del <<realismo <i>noir</i> norteamericano>>:</p> <p>“Antes de empujar la puerta monté mi Astra, con un oscuro presentimiento. Entré sin hacer ruido y atravesé el vestíbulo y la sala como si atravesara un interminable espacio lleno de niebla [...]” (<i>ibidem</i>: 230).</p>

Plenilunio	
<p style="text-align: center;">Tono</p> <p style="text-align: center;">Nuevo realismo psico-social crítico</p> <p>No hay una intención de moralizar, sino enseñarnos la psicología de los personajes. Asimismo, nos enseña ese punto crítico de policías que sirvieron en el régimen franquista y que ahora lo hacen para la democracia</p>	<p style="text-align: center;">Ambientación y atmósfera</p> <p>La ambientación es realista, con ciertos asomos terroríficos sobre la noche:</p> <p>“Había echado a andar sin darse mucha cuenta de hacia dónde iba, por calles mal iluminadas que empezaban a quedarse desierta, había llegado a la plazoleta de una iglesia donde sus pasos sonaron con un eco muy claro y luego se extravió por unos callejones en los que no recordaba haber estado [...]” (Muñoz Molina, 2004: 45).</p> <p>La atmósfera es de <i>suspense</i>:</p> <p>“Tampoco encontraba ahora el mechero, por fin dio con él, suerte que no se le hubiera caído también, lo mantuvo encendido unos segundos y cuando se apagó tuvo con retraso la corazonada de que había visto algo, pero no podía ser, quiso encenderlo de nuevo y la llama no salía, sólo el gas [...]” (<i>ibidem</i>).</p>

Deudas pendientes	
<p style="text-align: center;">Tono</p> <p style="text-align: center;">Nuevo realismo psico-social crítico</p> <p>Lanza una crítica hacia la cultura del ladrillo y los negocios turbios que hay en él.</p>	<p style="text-align: center;">Ambientación y atmósfera</p> <p>La ambientación es realista, y deja ver la diferencia que hay entre Madrid capital y los pueblos que lo rodean:</p> <p>“Porque mi barrio, inspector, tenía un Cerro de la Vaca sin vaca, un Valle que no era un valle sino un hoyo, una Torre que no llegaba ni a los siete pisos, y una Avenida sin terminar que moría de improviso en un descampado maloliente en el que, en invierno, los coches de los despistados que se aventuraban allí por primera vez terminaban atrapados en un lodazal [...]” (Jiménez Barca, 2006: 53).</p> <p>La atmósfera es de <i>suspense</i>:</p> <p>“De pronto recordé la advertencia que Isabel me había hecho sobre la gasolina. Mire el salpicadero y vi el destello de la luz roja de reserva. No sabía cuándo se había encendido [...] No sólo llevaba pegados a dos asesinos a mi espalda sino que aquel automóvil viejo, casi de los tiempos en que Trendy se largó a Estados Unidos, me estaba amenazando con detenerse [...]” (<i>ibidem</i>: 167).</p>

Ojos de agua	
<p style="text-align: center;">Tono Realismo</p> <p>No hay una intención de moralizar, sino enseñarnos la psicología de los personajes, así como ciertas costumbres de los gallegos</p>	<p style="text-align: center;">Ambientación y atmósfera</p> <p>La ambientación es realista y señala la composición del Vigo del siglo XXI así como su clima:</p> <p>“A lo largo de la avenida que recorría el litoral, dejaron a la derecha el moderno puerto pesquero, cuyos terrenos se habían ganado al mar en rellenos sucesivos de la ría [...] A la izquierda, en la parte opuesta al mar, bordearon el antiguo puerto del Berbés, donde se había iniciado la actividad marinera de la ciudad [...]” (Villar, 2007: 20).</p> <p>La atmósfera es de <i>suspense</i>:</p> <p>“–Lo han despachado, jefe, ése ya no cuenta nada – soltó Estévez, que le esperaba en el control con el rostro congestionado. – ¿Qué? – Encontré al pinchadiscos en su casa. Está muerto – explicó el agente–. Llevo una hora intentando localizarle, inspector [...] Por el altavoz del corredor oyeron cómo Lozada, al borde de una crisis histérica, fingía un corte en la línea telefónica [...]” (<i>ibidem</i>: 140).</p>

El baile ha terminado	
<p style="text-align: center;">Tono Nuevo realismo psico-social crítico</p> <p>No hay un tono que deje entrever una crítica a la lucha contra el terrorismo, aunque sí ciertas manipulaciones de los altos mandos en controlar la información de su institución –Guardia Civil, Ertzaintza, etc.</p>	<p style="text-align: center;">Ambientación y atmósfera</p> <p>La ambientación es realista centrada en partes del centro de Bilbao:</p> <p>“Cruzamos un puente. La ría marrón claro se deslizaba perezosa hacia el mar [...] Nos internamos en el caso viejo. Era una zona peatonal de calles estrechas y fachadas oscuras con un fluido tránsito de peatones [...]” (Ibáñez, 2009: 16).</p> <p>La atmósfera es de <i>suspense</i> cercano al del terrorismo y espionaje, más que a lo policíaco:</p> <p>“A los ertzainas parecía haberseles olvidado el protocolo para situaciones como aquellas [...] Por un instante creí que no estaba muerto, que los ertzainas le habían ordenado levantar las manos y arrojarse al suelo. Tenía la frente sobre el asfalto, con el ala del sombrero doblada [...] ¿Quién era? Su nombre era Linus. Era alemán, del Este. Había pertenecido a un antiguo servicio secreto [...]” (<i>ibidem</i>: 149, 154).</p>

La soledad de Patricia	
<p>Tono</p> <p>Nuevo realismo psico-social crítico</p> <p>El tono es de crítica hacia las oscuras relaciones que se tejen entre servicios de inteligencia y seguridad estatales.</p>	<p style="text-align: center;">Ambientación y atmósfera</p> <p>La ambientación es realista:</p> <p>“A las 7:55 de la mañana desayunaba junto a iglesias y el abogado Sierra en el Mesón Castellano, situado en el paseo de Lluís Companys, frente a los juzgados de instrucción [...]” (Quílez, 2010: 118).</p> <p>La atmósfera es de suspenso, cercano a un terrorismo de Estado:</p> <p>“–Sólo quedas tú –repetí–. Renaux muerto, a mí me han metido en la cárcel para inhabilitar a la única periodista con capacidad para acceder a los datos, o al menos a estas teorías [...]” (<i>ibidem</i>: 136).</p>

Los rasgos lingüísticos y registros se refieren al léxico, tono de lenguaje o dialectos que aparecen en el texto. En la narrativa <<sensacional de *suspense*>> se observa una gran diferencia de estos rasgos cuando se comparan las etapas clásica y moderna: en la primera el lenguaje será refinado, mientras que en la segunda será duro y agresivo.

Etapa clásica criminal [preliminar]	Etapa clásica criminal [crepuscular]	Etapa clásica policíaca
<p>Registro lingüístico y léxico poco verosímil</p> <p>A pesar de que los criminales provienen, socialmente, de las clases más bajas carentes de instrucción escolar y cultural, de la época, su lenguaje no logra convencer del todo que se trata de personajes de clase baja.</p>	<p>Registro lingüístico y léxico culto- burgués</p> <p>La mayoría de los personajes son criminales provenientes de las clases sociales altas o al menos burguesas, con gustos refinados y más cultos y educados que sus antecesores.</p>	<p>Registro lingüístico y léxico culto-burgués</p> <p>Los investigadores demuestran su gran cultura al emplear los tecnicismos correspondientes a los lenguajes científicos de la época concernientes a la criminalística, criminología, medicina forense, etc., demostrando su superioridad intelectual ante la policía.</p>
Etapa clásica de espionaje		Etapa clásica del <i>thriller</i>
<p>Registro lingüístico y léxico culto- burgués</p> <p>La mayoría de los personajes son espías de tipo aristocrático que se enfrentan, generalmente, a espías alemanes señalados como poco caballerosos o cercanos a las clases sociales bajas.</p>		<p>Registro lingüístico y léxico culto- burgués</p> <p>La mayoría de los personajes provenientes, si no de clases altas, sí de la burguesía.</p>

Etapa moderna <<Realismo <i>noir</i> norteamericano>>	
Criminal	Policíaco
<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se introducen palabras altisonantes, agresivas, sarcásticas, de doble sentido, irónicas, insultos y otro tipo de expresiones que reflejan, en ocasiones, la procedencia social de sus personajes/criminales o su grado de formación, así como sus ideas políticas.</p>	<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se introducen palabras altisonantes, agresivas, sarcásticas, de doble sentido, irónicas, insultos y otro tipo de expresiones que reflejan, en ocasiones, la procedencia social de sus personajes/investigadores o su grado de formación, así como sus ideas políticas.</p>
Espionaje	Thriller
<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se introducen palabras altisonantes, agresivas, sarcásticas, de doble sentido, irónicas, insultos y otro tipo de expresiones que reflejan, en ocasiones, la procedencia social de sus personajes o su grado de formación, así como sus ideas políticas.</p>	<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se introducen palabras altisonantes, agresivas, sarcásticas, de doble sentido, irónicas, insultos y otro tipo de expresiones que reflejan, en ocasiones, la procedencia social de sus personajes o su grado de formación, así como sus ideas políticas.</p>

Etapa postmoderna	
Criminal	Policíaca
<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se mantienen los registros lingüísticos coloquiales de la anterior etapa, pero ya no se llegan a los escándalos provocados por su lenguaje <<duro>> y <<cortante>>. Los autores procuran mantener una gran verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional, así como su procedencia geográfica y social.</p>	<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se mantienen los registros lingüísticos coloquiales de la anterior etapa, pero ya no se llegan a los escándalos provocados por su lenguaje <<duro>> y <<cortante>>. Los autores procuran mantener una gran verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional, así como su procedencia geográfica y social.</p>
Espionaje	Thriller
<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se mantienen los registros lingüísticos coloquiales de la anterior etapa, pero ya no se llegan a los escándalos provocados por su lenguaje <<duro>> y <<cortante>>. Los autores procuran mantener una gran verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional, así como su procedencia geográfica y social.</p>	<p>Registro lingüístico y léxico coloquial</p> <p>Se mantienen los registros lingüísticos coloquiales de la anterior etapa, pero ya no se llegan a los escándalos provocados por su lenguaje <<duro>> y <<cortante>>. Los autores procuran mantener una gran verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional, así como su procedencia geográfica y social.</p>

El complot mongol

Registro lingüístico y léxico coloquial

Los registros lingüísticos son coloquiales, con diálogos secos y cortantes que, además, poseen una característica atípica dentro de lo <<sensacional de *suspense*>> en México: la inclusión de mexicanismos como <<fierrada>> <<ahí nomás>>, <<quebrarse a alguien>>, etc.:

“Y los policías del otro lado presumen mucho del respecto a la ley y yo digo que la ley es una de esas cosas que está allí para los pendejos. Tal vez los gringos son pendejos [...] Y pinche paludismo que agarré andando por aquellas selvas. Y luego para que salieran, en público, con que no debí quebrarlos [...] Allí mero está la fierrada y eso yo no más lo sé. Aguzadito [...]” (Bernal, 1994: 10, 15, 161).

Noviembre sin violetas

Registro lingüístico y léxico coloquial

Los registros lingüísticos son coloquiales procurando mantener la verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional:

“[...] Te ofrezco pan y agua y techo si lo necesitas. Aunque por el coche que he visto fuera tal vez desdeñes mis ofrecimientos por demasiado humildes, es todo lo que tengo [...] Te creía Juan sin tierra, sin recuerdos, sin vínculos, el perfecto fugitivo. ¿A qué vuelves ahora, tan tarde [...] – [...] Han matado a un hombre que no era bueno y a una mujer que era todavía peor, pero a los dos usted había prometido ayudarles. Me debe algo, padre, aunque sólo sea porque yo estoy haciendo lo que si usted no fuera un medio hombre, y no me refiero a esa silla, debería hacer también [...]” (Silva, 1995: 151, 271).

Plenilunio

Registro lingüístico y léxico coloquial

Los registros lingüísticos son coloquiales. Muñoz Molina procura mantener una gran verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional, así como su procedencia geográfica y social:

“–¿Lo reconocería usted? –dijo el inspector–. ¿Sería capaz de identificarlo en una fila de sospechosos, como cuando nos ponía en fila a nosotros porque alguien había hecho una travesura y usted se nos quedaba mirando uno por uno y siempre encontraba al culpable?
–Cristo supo que Judas era el traidor nada más que mirándolo.
–Pero él actuaba con ventaja. Ustedes dicen que era Dios.
–A Judas lo reconoció con su parte de hombre –el padre Orduña había adquirido una expresión muy seria–. Con el miedo humano que tenía a ser torturado y a morir” (Muñoz Molina, 2004: 15).

Deudas pendientes

Registro lingüístico y léxico coloquial

Los registros lingüísticos son coloquiales procurando mantener la verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional:

“–Mire, inspector, yo no le voy a decir a usted quién me paga porque a mí precisamente me pagan para eso, para no hablar y comerme el marrón si las cosas se joden. Pero si prefiere que siga diciéndole chorradas, adelante.

Roche le escuchó con los brazos cruzados, con la boca fruncida por el dolor de su espalda.

–Te vas a comer un marrón de asesinato, Castro. Piénsatelo.

–No tiene pruebas, inspector. Y usted lo sabe. Con mucha suerte me puede acusar de tentativa de un robo que ni siquiera se ha cometido, si es que ese delito existe [...]” (Jiménez Barca, 2006: 235).

Ojos de agua

Registro lingüístico y léxico coloquial

Los registros lingüísticos son coloquiales procurando mantener la verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional, pero, retoman parte del léxico gallego y sobre todo, la ambigüedad del gallego en una conversación:

“–Ah, pues depende...

–¿Cómo que depende? Tendrás una casa, como todo el mundo. A no ser que vivas en la calle, como los gatos

–No, no señor. Vivo con mis padres.

–Pues dime su dirección –rugió Estévez

–¿La dirección de mis padres? [...]” (Villar, 2007: 17, 122, 123).

El baile ha terminado

Registro lingüístico y léxico coloquial

Los registros lingüísticos son coloquiales procurando mantener la verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional:

“–Ha estado dando vueltas, caminando deprisa, no se ha detenido para mirar escaparates, no ha entrado en ninguna tienda, ni a tomar café, ha hecho una llamada u luego ha cogido un taxi en Moyua y nos dirigimos hacia el aeropuerto, estamos en la 637. ¿Qué hacemos?

–¿Lleva equipaje?

–No lleva nada

–¿Cogió el primer taxi de la fila?

–Sí.

–Toma la matrícula del taxi. Fíjate si le pide al taxista que la espero [...]” (Ibáñez, 2009: 45).

<i>La soledad de Patricia</i>
Registro lingüístico y léxico coloquial
Los registros lingüísticos son coloquiales procurando mantener la verosimilitud entre el lenguaje de los personajes y su formación académica, cultural, religiosa y profesional:
<p>“-¿De dónde obtuvo usted la información precisa para construir la noticia? -¿Es que publiqué algo falso, señor juez? -Yo soy quien pregunta y usted quien responde. Estas son las reglas. ¿Me entiende? Le repito la pregunta ¿Quién le informó de los datos de la investigación? -Con todo el respeto, no es la misma pregunta, señoría. Usted ha dicho que me la iba a repetir y no me ha repetido. No tengo inconveniente en responder [...]” (Quílez, 2010: 51).</p>

Estos aspectos tienen una enorme importancia, ya que durante el <<realismo *noir* norteamericano>> y el <<polar francés>> una de las características será precisamente un lenguaje particular en el que predominara un tono irónico y sarcástico que reflejará la hipocresía, el cinismo, la desesperanza y la desilusión de sus personajes.

Los rasgos enunciativos hacen referencia al hecho de que el autor/emisor delega el acto comunicativo a un narrador. De igual modo, observamos puntos de coincidencia entre la teoría de Spang y los procesos comunicacionales de Schaeffer. Dentro del nivel de enunciación, de la teoría del segundo, existen tres subniveles o estatus.

El estatus del enunciador textual se refiere a si el narrador es homodiegético, heterodiegético, factual ficcionalizado o ficcional¹⁸.

Etapa clásica criminal	Etapa clásica policíaca
Narrador homodiegético o heterodiegético	Narrador homodiegético o heterodiegético
Etapa clásica de espionaje	Etapa clásica del <i>thriller</i>
Narrador homodiegético o heterodiegético	Narrador homodiegético o heterodiegético

¹⁸ Hay que recordar que el enunciador efectivo es el autor/emisor.

Etapa moderna <<Realismo <i>noir</i> norteamericano>>	
Criminal	Policíaca
Narrador homodiegético, con un tono de confesión de crímenes	Narrador homodiegético, con un tono de memorias del investigador
Espionaje	Thriller
Narrador homodiegético, con un tono de confesión o cercano a unas falsas memorias. Sin embargo, con Fleming y Le Carré los rasgos enunciativos pasan más a un narrador heterodiegético	Narrador homodiegético, pero también heterodiegético

Etapa postmoderna	
Criminal	Policíaca
Narrador homodiegético o heterodiegético	Narrador homodiegético o heterodiegético
Espionaje	Thriller
Narrador homodiegético o heterodiegético	Narrador homodiegético o heterodiegético

<i>El complot mongol</i>
El narrador va de lo heterodiegético a lo homodiegético del tipo autodiegético, en el que el propio protagonista, Filiberto García, narra su propia aventura: “En la entrada del edificio el portero lo saludó marcialmente: –Buenas tardes mi Capitán. Este maje se empeña en decirme capitán, porque uso traje de gabardina, sombrero texano y zapatos de resorte. Si llevara portafolio de diría licenciado [...]” (Bernal, 1994: 9).

<i>Noviembre sin violetas</i>
Narrador homodiegético, del tipo autodiegético, ya que el protagonista, Juan Galba, narra su propia aventura: “En cualquier caso quizá no me afectaba demasiado que pudiera violarla. Incluso puede que lo deseara, torcidamente, porque en otro tiempo aquella mujer, sin esforzarse, me había hecho más daño del que era capaz de olvidar” (Silva, 1995: 16).

Plenilunio

Narrador heterodiegético, aunque en el capítulo catorce hay un cambio respecto al narrador: aunque parece que continúa siendo heterodiegético esta forma parte de la historia, ya que es un miembro de los terroristas que vigilan al <<Inspector>>:

“De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada. Vivía nada más que para esa tarea, aunque intentará hacer otras cosas o fingiera que las hacía, sólo miraba, espiaba los ojos de la gente, [...] <<Se levanta todas las mañanas a las ocho. Lo primero que hace es asomarse en pijama a la calle. Aparta unos segundos la cortina [...]>>” (Muñoz Molina, 2004: 9, 185).

Deudas pendientes

Narrador homodiegético, del tipo autodiegético, ya que el protagonista, Pablo Esteban Sánchez, narra su propia aventura:

“No le vi subir al vagón del metro, ni tampoco aproximarse. Ni siquiera noté que se ponía, de pie, cerca de mí. No sé cuánto tiempo viajó conmigo, sin decirme nada, contemplándome [...]” (Jiménez Barca, 2006: 9).

Ojos de agua

Narrador heterodiegético:

“Leo Caldas se liberó de la opresión de los auriculares, encendió un cigarrillo y miró por la ventana.

Los niños perseguían palomas por los jardines bajo la vigilancia atenta de sus madres, que hablaban en corro, y de los pájaros, que esperaban tenerlos cerca [...]” (Villar, 2007: 12).

El baile ha terminado

Narrador homodiegético, del tipo autodiegético, ya que el protagonista, Ruano Peredo, narra su propia aventura:

“Busqué un hueco donde aparcar. Su figura se alejaba en el retrovisor exterior, arrastrando la maletita que saltaba sobre las losetas. Su paso no era apresurado, como si no le apetecciera nada subir a un tren. Vi cómo se detenía nada más pisar el *ball*, cómo dudaba [...]” (Ibáñez, 2009: 7).

La soledad de Patricia

Narrador homodiegético, del tipo autodiegético, ya que la protagonista, Patricia Bucana, narra su propia aventura:

“Andreu y yo nos encontrábamos en un bar de tapas recalentadas y cafetera humeante situada en un chaflán del Eixample” (Quílez, 2010: 10).

Respecto al estatus comunicacional, este hace referencia a si una enunciación forma parte de un texto factual o de uno ficcional y al medio físico, es decir, si es oral o escrito. Mientras que el estatus de modalidad de enunciación analiza si un texto es narración,

representación o dramatización Todo ello relacionado con los criterios cuantitativos de Spang.

El nivel de la función se refiere a lo que Genette llama factual y ficcional y, como hemos visto con anterioridad, los cuales pueden mezclarse en la creación de un mundo posible ficcional. Algo muy propio en la obra de la norteamericana Patricia Cornwell o de la escocesa Val MacDermind.

El nivel de destino se utiliza en el sentido de <<dirección>>, en cuanto designa el polo del receptor al que se dirige un acto discursivo. Este nivel interviene de diferentes formas en la diferenciación tanto de la funcional material –novela, cuento, balada, etc.– como del género o canon genérico –policíaco, criminal, ciencia ficción, etc.–. Posee dos distinciones evidentes.

La primera distinción es entre <<mensaje con destinatario determinado>> y <<mensaje con destinatario indeterminado>>. Esta distinción, a primera vista, no da una mayor reflexión: un texto narrativo ficcional como *Plenilunio* va dirigido a un indeterminado público, todo lo contrario a una carta. Pero hay casos en los cuales esta distinción desaparece. Un caso concreto es el de *Los informes secretos* (1999), un texto ficcional, creado por un enunciador efectivo como Carlos Montemayor, en el que un enunciador textual/narrador construye la historia a partir de una serie de mensajes –los informes de vigilancia a un líder radical mexicano por parte de un agente/espía– destinado a su superior, un personaje ficcional. La segunda distinción es entre el <<destino transitivo>> –el autor/emisor se dirige a un tercero– y el <<destino reflexivo>> –el autor/emisor se dirige a sí mismo–. El <<destino transitivo>> es evidentemente la constelación comunicacional normal que observamos en muchos textos ficcionales narrativos. El <<destino reflexivo>> se refiere al diario íntimo o ciertas variantes de biografía o autobiografía como los *Diarios* (1660-1669) de Samuel Pepys. Sin embargo, tanto lo criminal como lo policíaco evaden esa distinción rompiendo los límites, como podemos apreciar en *El diario de un violador* (1966) de Evan Conell, o en *Días de combate* (1976) de Paco Ignacio Taibo, al hacer alusión directa a diarios íntimos.

Hay que señalar que estas distinciones entran en los terrenos de los pactos que tres autores como Deleuze, Genette y Alberca, entre otros, analizan.

En su artículo *El pacto autobiográfico* (1975), así como en *El pacto autobiográfico y otros estudios* (1994), Philippe Lejeune lleva a cabo un estudio sobre la autobiografía, la biografía, la novela biográfica y la autobiográfica, así como del contrato autobiográfico, los pactos y estilos que formaran partes de los textos factuales y ficcionales. Gerard Genette (1993: 67-75), en *Ficción y dicción*, hace una distinción entre los pactos factuales y ficcionales y a su vez distingue las distintas variaciones: autobiografía, relato histórico, ficción homodiegética, autobiografía heterodiegética, ficción heterodiegética. Esto lo lleva a cabo, también, el español Manuel Alberca en *El pacto ambiguo* (2007) un estudio sobre tres clases de pactos: el autobiográfico –memorias, biografías, autobiografías–, el ambiguo –la autobiografía ficticia o las memorias ficticias, la novela autobiográfica, la autoficción, la autoficción biográfica, la autoficción fantástica, la autobioficción– y el novelesco –novela y cuento–. Una investigación que se centra, de manera interesante, en un análisis del pacto ambiguo y sus distintos componentes, los cuales pueden presentar confusiones para el lector, tal y como observamos en *Los informes secretos*, por su mezcla de elementos tan opuestos como los ficcionales y los factuales, así como de los principios que antológicamente y pragmáticamente los distingue.

La gran pregunta ya no es cómo distinguir esos textos que entremezclan elementos factuales y ficcionales. Según Genette (1993: 72-73) en la mayoría de las ocasiones, y quizás cada vez con mayor frecuencia, un texto de ficción se distingue como tal mediante marcas <<paratextuales>> que ponen al abrigo de todo error y cuya indicación <<novela>>, en la cubierta o en la portada, es un ejemplo, al igual que algunos de sus indicios textuales como la temática.

Respecto al nivel de destinatario, hay que recordar que todo narrador –emisor ficcional– se dirige siempre a un narratario –destinatario ficcional–. Este último se encuentra más veces está representado, es decir, explícito, y otras no. Tal es el caso que se presenta en *Plenilunio* respecto a la vigilancia etarra sobre el <<Inspector>>: “La tarde del 10 de octubre y las del 23 de octubre, en vez de volver al domicilio después del trabajo tomé una dirección nueva y fue a un edificio religioso casi a las afueras de la ciudad, de acceso y retirada muy fáciles en coche, con calles laterales anchas [...] (Muñoz Molina, 2004: 195).

Los niveles de enunciación, destino y destinatario están ligados al estatus pragmático del acto discursivo y, en la medida en que textos como las novelas que

estudiamos se sitúen en un espacio comunicacional, la denotación de cualquier nombre de género debe también abarcar unos rasgos que posean estos tres niveles, aunque sea, como sucede a menudo, bajo la forma de presuposiciones implícitas: si <<relato>> se refiere explícitamente a una determinación del marco comunicacional lo hace implícitamente. Teniendo en cuenta que la denotación lingüística es arbitraria, el mismo término puede, según el contexto, poseer denotaciones diferentes. Con todo, cualquiera que sea la variabilidad histórica de los términos lo que importa es que los nombres de géneros estén necesariamente ligados a determinaciones del acto comunicacional, y esto es así, sencillamente, porque un acto discursivo solo es real en tanto en cuanto es un acto comunicacional (Schaeffer, 2006: 74).

¿En qué medida saber las diferenciaciones del acto comunicacional imponen realizaciones sintácticas y semánticas específicas no admite una única respuesta? En el caso de textos escritos, las diferenciaciones comunicativas solo pueden ser identificadas a través de rasgos textuales y de índices paratextuales. Por lo que se puede considerar *Extraños en un tren* (1950) o la tetralogía de <<Ripley>> de Highsmith como narrativa criminal. Además, existen rasgos textuales de la ficción e índices paratextuales que, cuando no aparecen, el status intencional de un texto corre el riesgo de quedar parcialmente indeterminado, pudiendo ser clasificado como una auténtica obra autobiográfica, biográfica o factual. Tal es el caso, como observamos anteriormente, de *Gomorra* (2006) de Roberto Saviano y *Crónicas de sucesos* (2008) de Michael Connelly. Los paratextos *Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra* y *las trepidantes historias que inspiran las novelas de Michael Connelly* dan las pistas para considerar ambos textos como factuales.

En el acto discursivo realizado, Schaeffer observa dos niveles, el semántico y el sintáctico. En el semántico, los rasgos de contenido –tema, motivo, etc. – juegan un importante papel en muchos nombres de géneros. Simplemente hay que observar lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. Existen también nombres de géneros que, sin poseer expresamente rasgos de contenido específico, van, sin embargo, ligados a condicionamientos semánticos más abstractos.

El nivel sintáctico se utiliza para designar el conjunto de elementos que codifican el mensaje. Por tanto, forman parte de este nivel todos los elementos formales de la realización del acto discursivo, es decir la organización macrodiscursiva.

Hasta este punto no observamos mayores diferencias entre los géneros que componen la narrativa <<sensacional de *suspense*>>. Es en los criterios históricos y temáticos cuando observamos las diferencias entre ambos. Hemos visto en el primer capítulo una breve historia del canon genérico criminal, policíaco, del espionaje y el *thriller*, pero no es hasta este momento cuando consideramos pertinente observar los cuadros históricos.

CRIMINAL	
Etapa Clásica/Gestación [1724–1845]	Etapa Clásica/Crepuscular [1857–1963]
De <i>The History of the Remarkable Life of John Sheppard</i> de Daniel Defoe a <i>The Mysteries of London</i> ¹⁹	De <i>Rocambole</i> de Ponson du Terrail a <i>Fantômas Mène le Bal</i> de Alain y Souvestre
Etapa Moderna <<Realismo <i>noir</i> norteamericano>>/Gestación y maduración [1927–1958]	Etapa Moderna <<Realismo <i>noir</i> norteamericano>>/Crepuscular [1949-1950–1974]
De <i>El gran golpe</i> de Dashiell Hammett a <i>Smell of Fear</i> de Raymond Chandler	De <i>Extraños en un tren</i> de Patricia Highsmith a <i>La luna de los asesinos</i> de Donald Westlake
Etapa Moderna <<Polar francés>> [1945–1971]	Etapa Postmoderna <<Neopolar francés>> [1971–...]
De <i>Pas d'orchidées pour Miss Blandisch</i> de James Hadley Chase a <i>Les panadeux</i> de Alan Fournier	De <i>L'affaire N'Gastro</i> de Jean Patrick Manchette
Etapa Postmoderna Los nuevos delincuentes, psicología criminal y asesinos seriales Gestación [1944/1947–2006]	Etapa Postmoderna Los nuevos delincuentes, psicología criminal y asesinos seriales Maduración [1998–...]
De <i>Ensayo de un crimen</i> de Rodolfo Usigli y <i>The Scarf</i> de Robert Bloch a <i>Hannibal: el origen del mal</i> de Thomas Harris	Desde <i>Hit-man</i> de Lawrence Block
Etapa Postmoderna El terrorismo y el narcotráfico ²⁰ Crepuscular [2006–...]	
Desde <i>Terrorista</i> de John Updike y <i>No nacimos pa' semilla</i> de Alonso Salazar	

¹⁹ La versión inglesa.

²⁰ Hay que hacer mención de que sobre la narrativa concerniente al terrorismo y al narcotráfico no hay grandes investigaciones conocidas, salvo las que mencionamos en el capítulo dos. Por ello, son necesarias nuevas investigaciones sobre estas dos narrativas

POLICÍACO	
Etapa Clásica [1841–1975]	Etapa Moderna ²¹ <<Realismo <i>noir</i> norteamericano>>/Gestación y maduración [1920–1965]
De <i>Los crímenes de la calle Morgue</i> de Poe a <i>Primeros casos de Poirot</i> de Agatha Christie.	De <i>El falso Burton Combs</i> ²² de Carroll John Daly a <i>The pencil</i> de Raymond Chandler.
Etapa Moderna <<Realismo <i>noir</i> norteamericano>>/Crepuscular Narrativa policíaca del desencanto [1920–1976]	Etapa Moderna <<Polar francés>> [1945–1999]
De <i>Yo, el jurado</i> de Mickey Spillane a <i>El martillo azul</i> de Ross MacDonald	De <i>La Môme vert-de-gris</i> de Peter Cheyney a <i>Lâche-le, il tiendra tout seul</i> de Frederic Dard.
Etapa Postmoderna Gestación y desarrollo La nueva narrativa policíaca [1962–...]	Etapa Postmoderna <<Neopolar francés>> [1971–...]
Desde <i>Cubridle el rostro</i> de P.D. James	Desde <i>L'affaire N'Gustro</i> de Manchette
Etapa Postmoderna Maduración Narrativa metafísica/Narrativa policíaca científica [1986–...] Desde <i>Fantasmas</i> de Paul Auster	
Etapa Postmoderna Maduración La narrativa psicológica crimino-policíaca [1980–1981–...] Desde <i>El dragón rojo</i> de Thomas Harris <i>Plenilunio</i> de Antonio Muñoz Molina	

²¹ En esta etapa comienzan a aparecer otras narrativas policíacas nacionales tales como la mexicana o la argentina.

²² Publicada originalmente en 1922 en la revista *Black Mask*.

ESPIONAJE	
Etapa Clásica [1821–1953]	Etapa Moderna [1928–1978]
De <i>The Spy</i> de James Fenimore Cooper hasta la serie de <i>Bulldog Drummond</i>	De <i>Asbenden o the Bristish Agent</i> de Sommerset Maughm a <i>The Human Factor</i> de Graham Greene, incluyendo textos realistas <i>noirs</i> norteamericanos y polares franceses
Etapa Moderna Exótica [1953–1966]	Etapa Moderna <<El nuevo realismo sociocrítico>> [1961–]
De <i>Casino Royale</i> de Ian Fleming a <i>Octopusy and The Living Daylights</i> de Ian Fleming	Desde <i>Call for the Death</i> de John Le Carré
Etapa Postmoderna Los nuevos desafíos después del 11/S [2004–...] Desde <i>At Risk</i> de Stella Rimington	

THRILLER	
Etapa Clásica [1835–1927]	Etapa Moderna [Principios de los veinte hasta los sesenta]
De <i>Berenice</i> de Edgar Allan Poe hasta <i>La batalla invisible</i> de Gaston Leroux	La obra de Cornell Woolrich
Etapa Postmoderna Los híbridos [Desde la década de los sesenta–...] La narrativa del <i>thriller</i> comienza a fusionarse con otras narrativas, aunque mantiene cierta independencia como <i>Llamada perdida</i> (2002) de Michael Conelly	

En cuanto a la denominada, por nosotros, nueva narrativa psicológica criminopoliciaca –que observamos en el diagrama dedicado a lo policíaco– esta no se inserta ni en lo criminal ni en lo policíaco, sino que es un híbrido que conjuga por igual tipologías criminales, policíacas y del *thriller*. A nivel histórico, semántico y pragmático se ha comprobado que *Plenilunio* posee elementos de ambos géneros componiendo un texto que se inserta en este esquema.

Las diferencias entre ambos cánones genéricos se ven confirmadas cuando observamos los criterios temáticos.

Narrativa criminal	Narrativa policíaca
Se basa en la realización de un crimen, por parte de un delincuente profesional, amateur, asesinos seriales o de un ciudadano común.	Se basa en la investigación, por parte de un policía, detective privado o amateur, de un posible crimen.
Narrativa de espionaje	Narrativa <i>thriller</i>
Se basa en las actividades de espionaje protagonizadas por espías profesionales pertenecientes a cuerpos de inteligencia o espionaje estatales.	Se basa en las aventuras de un personaje envuelto en una historia de <i>suspense</i> donde un peligro lo acecha.

Esta premisa temática tiene matices diferentes en las distintas etapas, ya que, con el paso del tiempo, se da un desarrollo en cada una de estas narrativas propiciando que sus respectivas temáticas se vean <<contaminadas>> entre ellas o por elementos externos.

Etapas Clásicas	
Criminal	Policíaca
Los crímenes son generalmente robos, fraudes, extorsiones, secuestros y algunos asesinatos con poca violencia.	En la investigación tiene mayor importancia la indagación intelectual que la material.
Espionaje	<i>Thriller</i>
La labor de espionaje se centra en una dialéctica espionaje-contraespionaje la cual se da entre varios países con aventuras imposibles o exóticas.	La amenaza de un peligro, generalmente sobrenatural, sobre un personaje-víctima.

Etapas Modernas	
Criminal	Policíaca
Los crímenes son robos, fraudes, extorsiones, secuestros y asesinatos con gran violencia.	En la investigación tiene mayor importancia la indagación material y las corazonadas del investigador que el raciocinio.
Espionaje	<i>Thriller</i>
Se da paso a las historias individuales de espías, pero también al de personajes ajenos al espionaje que se ven involucrados en estas historias. Se da espacio también a historias exóticas e imposibles como las de James Bond.	La amenaza de peligro hacia el individuo pasa de lo sobrenatural a los crímenes que aquejan a la sociedad.

Etapa Postmoderna	
Criminal	Policíaca
Los crímenes siguen siendo robos, fraudes, extorsiones, secuestros y asesinatos, con mayor violencia, pero también comienzan a aparecer los asesinos seriales, los terroristas, los sicarios y los narcotraficantes.	En la investigación tiene mayor importancia la investigación científica, criminalística y criminología, aunque también son válidos los presentimientos de los investigadores.
Espionaje	Thriller
Hay historias individuales de espías, pero también entra en escena la amenaza del terrorismo integrista islámico de Al Qaeda y otros grupos terroristas. Asimismo también, se hace referencia a los negocios internacionales turbios de empresas transnacionales.	La amenaza de peligro hacia el individuo parte de la misma sociedad.
Psicología crimino-policíaca o criminal-policíaca	
Un criminal y un investigador se enfrentan en una especie de duelo, en el que uno cometerá los crímenes y el otro investigará dichos crímenes con el propósito de evitar más o de solucionar el único crimen y capturar al criminal, todo ello bajo un contexto psicológico de suspenso en el que será muy posible un duelo físico entre ambos.	

Pero es preciso tener cuidado, el hecho de que un texto incluya la investigación de un crimen en su historia no implica forzosamente que sea policíaco, y lo que es más confuso: existen textos en los que no hay una investigación criminal, pero son considerados como policíacos –como ya hemos indicado en varias ocasiones– o ciertos textos <<policíacos>> de Sciascia, como *El contexto* (1971), *Todo modo* (1974) o *Una historia sencilla* (1989), en los que la investigación queda truncada por el asesinato del investigador policíaco.

El criterio temático influye para catalogar textos e incluirlos en uno u otro canon genérico, pero no es totalmente concluyente, como ya hemos visto: los criminales también pueden llevar a cabo investigaciones y los investigadores cometer los crímenes. Solo gracias a la semántica, a la pragmática y a la hermenéutica se puede llegar a una posible definición genérica de un texto.

Además, y a pesar de cierta <<permisividad>> relativamente reciente y con una obediencia creciente a atribuciones reglamentadas, existen cánones genéricos prácticamente

dedicados a una temática en particular. Por tanto, los temas pueden ser en algunos casos criterios genéricos, en otros, sin embargo, se debe proceder con cautela, dado que funciones materiales –empleando la teoría de Spang– como la novela admiten todos los temas imaginables (*ibidem*: 36-37). En este caso, lo criminal, lo policíaco y el espionaje tendrán temas muy característicos, aunque no serán exclusivos de ellos: en un texto de ciencia ficción puede haber crímenes o en uno histórico una investigación, aunque no por ello serán criminales o policíacos.

Hay que recordar que textos ficcionales como *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* son realidades semióticas y pluridimensionales. Por ello, la cuestión de su identidad no podría tener una respuesta única, debido a que un texto nunca es únicamente un texto, es decir una cadena sintáctica y semántica, sino que es también, ante todo, la realización de un acto de comunicación interhumana, un mensaje emitido por una persona dada en determinadas circunstancias y con unos fines específico, recibidos por otra persona en determinadas circunstancias y con unos fines no menos específicos (Schaeffer, 2006: 56).

Concluamos. El intercambio de elementos tipológicos genéricos es algo muy común dentro de la literatura, pero como hemos podido observar aumenta considerablemente en la narrativa <<sensacional de *suspense*>>, la cual actúa como una matriz hipergenérica que contiene cuatro distintos tipos de células-cánones genéricos –lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*– que comparten elementos tipológicos los cuales son asimilados en sus respectivas historias produciendo una gran cantidad de efectos:

Tipologías policíacas + Tipologías criminales = Texto criminal

Tipologías criminales + Tipologías policíacas = Texto policíaco

Tipologías policíacas + Tipologías criminales = Texto híbrido

Tipologías policíacas + Tipologías criminales + Tipologías *thriller* = Texto criminal

Tipologías *thriller* + Tipologías criminales + Tipologías policíacas = Texto *thriller*

Tipologías criminales + Tipologías *thriller* + Tipologías policíacas = Texto criminal

Tipologías policíacas + Tipologías criminales + Tipologías *thriller* + Tipologías híbridas =
Texto híbrido

Por supuesto, lo <<sensacional de *suspense*>> no está exento de incluir tipologías ajenas a él como serían del western, la aventura, lo psicológico, la novela rosa, etc., sin perder sus propios rasgos o modificarlos a partir de dichos tipos externos. Esta nueva clase de híbridos ficcionales enriquece a lo <<sensacional de *suspense*>>, ayuda a su evolución evitando quedarse varado en preceptos y reglas que en nada le sirven. Sin embargo, crean también varios problemas: ¿es posible clasificarlos? Y si es así ¿cómo hacerlo, en base a qué?

Es necesario estudiar este tipo de híbridos, ya que plantean toda una serie de interrogantes que llevan a preguntarse si es válido incluirlos dentro de lo que hemos denominado narrativa <<sensacional de *suspense*>> o si no suponen una vuelta de tuerca de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* o quizá algo más grande: un colapso de estos cánones genéricos que provoquen nuevos cambios.

Esto nos lleva al problema del límite dentro del <<sensacional de *suspense*>>, específicamente en sus células-cánones genéricos. Indudablemente, como ya hemos apreciado, lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* poseen elementos que los unen —el *suspense*, lo sensacional ante el crimen, etc.—, pero dentro de ellos, en sus núcleos internos, existen tipologías que los hacen ser diferentes, sin olvidar sus discursos, la superficie del texto: no es lo mismo cometer un crimen que investigar un delito, del mismo modo que iniciar una investigación de espionaje no se relaciona en nada con una de índole policíaca.

Haciendo una suerte de arqueología y un detallado análisis de un grupo representativo de textos criminales, policíacos, de espionaje y *thriller* de sus períodos clásicos descubrimos que existen estructuras más o menos claras de los límites que hay entre ellos. Con todo, haciendo el mismo proceso arqueológico descubrimos que con el <<realismo *noir* norteamericano>> la situación comienza a cambiar radicalmente. ¿Por qué?

Porque si esa frontera limítrofe entre lo criminal y lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, lo policíaco y el espionaje o el *thriller* y lo criminal era más o menos clara, los <<realistas *noirs*>> se encargan de difuminarla, dado que es imposible contenerla en espacios y patrones rígidos. Ello es el resultado natural del desarrollo de un grupo de narrativas, cuyos escritores buscan experimentar, hacerlas salir de sus cauces canónicos. Evolución al

fin y al cabo. La gran duda que surge ¿es importante observar y estudiar el problema del límite? Por supuesto que sí.

Primero, el problema del límite va de la mano con las fluctuaciones tipológicas, con el desarrollo de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* que buscan actualizarse, ya que de lo contrario corren el riesgo de desaparecer. Segundo, el problema del límite nos da la pauta para observar las propias aduanas tipológicas de cada uno de los cánones genéricos que analizamos con lo que, en el momento de leer y analizar un texto policíaco clásico y uno moderno podremos visualizar sus diferencias, pero sobre todo reflexionar sobre cómo se dieron y hasta qué punto son válidas.

Asimismo resaltan varias dudas: con las siete novelas estudiadas ¿se ha roto el canon genérico? Y si es así ¿de qué canon estamos hablando? ¿Al que hacen mención Bloom (1994), Sullá (1998), Cella (1998), Pozuelo Yvancos y Aradra Sánchez (2000), entre otros, o a otro canon?

Colmeiro (1994: 57-58) señala que lo policíaco posee un canon en el que se encuentran autores como Poe, Conan Doyle, Christie y Simenon. Es decir, observamos textos y autores pertenecientes al período clásico que han sido canonizados por la historiografía literaria –crítica, historia e investigación– norteamericana y europea. Incluso, autores de la talla de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, cuyas obras son difíciles de clasificar como policíacas, también han sido canonizados.

Para Even-Zohar (1990: 15) como parte del canon se incluyen normas y modelos que en círculos dominantes culturales se aceptan como legítimos. Según Concepción Bados (2006: 143) dentro de dichos modelos canonizados se encuentran los códigos narrativos o tipologías marcados por los creadores policíacos clásicos que Colmeiro (1994: 59-60) señala a continuación: la investigación de la acción criminal fundamentada en la oposición radical entre los principios del bien y el mal representados por el investigador y el criminal; la subversión de los principios morales por parte del criminal; el papel del investigador –policíaco, profesional, privado o amateur– como defensor del sistema social que ha sido atacado y roto por el criminal y sus acciones; la detección racional por parte del

investigador que lleva al responsable del crimen ante la justicia²³; finalmente el investigador es un ser extraordinario que se mantiene impasible y moralmente indiferente al crimen.

Es más que evidente que de las novelas estudiadas solo *Noviembre*, *Plenilunio* y *Ojos de agua* corresponden a los códigos canónicos policíacos. No obstante, rompen el canon. La novela de Silva, trasgrede totalmente, ya que la investigación no está dirigida por un agente de la Ley, sino por un delincuente. Además su propósito no es restaurar el orden social, sino vengarse y obtener la pintura de Klimt. Por su parte, el de Muñoz Molina se concentra en el conflicto psicológico que afecta a criminal e investigador en sus respectivas actividades, así como a la amenaza terrorista que se cierne sobre el «Inspector». En el caso de la novela de Villar la historia no se concentra en una investigación racional dedicada exclusivamente a la restauración del orden social roto por el asesinato de Luis Reigosa: la novela procura analizar las causas que llevan al ser humano a cometer un delito, así como plasmar parte de la identidad del gallego, algo que los postulados canónicos policíacos no permiten. Pero ¿qué sucede con el resto de novelas? ¿Rompen el canon policíaco?

Este estudio ha descubierto que *El complot mongol*, *Deudas pendientes*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* son textos que no se corresponden con el canon genérico policíaco. Es cierto están relacionadas por el elemento tipológico «investigación», pero este no se relaciona con la solución de un delito por parte de un investigador que está del lado de la Ley: la novela de Rafael Bernal se centra en la amenaza del magnicidio y terrorismo; la de Jiménez Barca se un *thriller* en que su protagonista se encuentra en grave riesgo; el texto de Ibáñez entre en los terrenos del *thriller* de espionaje y terrorismo etarra; la novela de Quílez no pretende dar solución al asesinato de prostitutas, sino se enreda en el pantanosos terreno del espionaje. El hecho de que estos textos posean algunas tipologías policíacas no significa que pertenezcan a este canon genérico y lo rompan. Simplemente son híbridos literarios producto de la fluctuación de elementos tipológicos que lleva a la ruptura de la frontera del «sensacional de *suspense*». Pero ¿estas cuatro novelas rompen el resto de cánones genéricos?

²³ Este punto no siempre se cumple. Simplemente hay que observar la obra policíaca de Conan Doyle y Chesterton, en la que los criminales, en ocasiones, evaden la justicia, ya que el investigador –Holmes y el Padre Brown– no están interesados en entregarlos.

Esta pregunta trae como consecuencia nuevos interrogantes ligados a la ausencia de un canon criminal, de espionaje y del *thriller*, ya que, aunque existen distintos estudios sobre ellos en ningún momento se habla de un canon como sucede en lo policíaco. Esto nos lleva, inevitablemente, a ver que es necesario un estudio más profundo de la etapa clásica de lo criminal, el espionaje y el *thriller* lo cual nos ayudará comprender no solo el problema del límite, sino también el proceso en el que se generan las primeras fluctuaciones tipológicas entre estas narrativas.

Conclusiones

Hagamos una recapitulación, que en sí mismo contiene nuestras conclusiones. A lo largo de este estudio, hemos venido subrayando que, si bien es cierto que en España y Latinoamérica existe una vasta producción literaria criminal, policíaca, de espionaje y *thriller*, aunque más abundante de la segunda, y también una labor teórica, no obstante, debe reconocerse que la teoría literaria de lo <<sensacional de *suspense*>>, conocida comúnmente como <<novela negra>>, ha caído en diversos e importantes errores.

A lo largo de varias décadas se ha cometido el error de confundir criminal con policíaco, espionaje con policíaco o *thriller* con criminal. Una y otra vez se han considerado textos criminales como policíacos, y viceversa, o novelas de espionaje como policíacas, o se ha llegado a situaciones en las cuales lo criminal, el espionaje y el *thriller* sencillamente no han sido considerados en ninguna investigación, a pesar de que varias publicaciones han recurrido insistentemente al empleo de términos como <<criminal>>, aumentando, aún más, el estado de confusión que se ha señalado en múltiples ocasiones en este estudio.

El hecho evidente es que estas cuatro literaturas poseen una historia individual que las hace ser diferentes. Lo criminal se gesta en el siglo XVIII gracias a Daniel Defoe; lo policíaco en el XIX con Edgar Allan Poe; el espionaje surge en la segunda década del XIX con *The spy* de James Fenimore Cooper; finalmente, el *thriller* es una narrativa que se va gestando en el terror gótico del siglo XVIII con la obra de Horace Walpole, Ann Radcliffe y Charles Brockden Brown y que será desarrollado por Poe.

Afirmar que *Los misterios de París* (1842-1843) de Eugène Sue, o *Las aventuras de Rocambole* (1857-1870) de Ponson du Terrail, o alguna novela de Lupin, antes de su transformación en agente de la Ley, o Fantômas son textos policíacos es erróneo, pues se tratan de ficciones criminales. Si bien, hay un intercambio tipológico entre lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller* es relativamente sencillo identificar un texto policíaco de uno de espionaje o criminal. Entonces ¿qué sucede para que se genere una confusión entre estas cuatro narrativas?

Existe una etapa de estas cuatro literaturas que hemos denominado <<moderna>>, la cual provocó no solo un desarrollo y evolución, sino también la ruptura del límite fronterizo entre ellas generando toda una serie de <<textos híbridos transgresores>>.

Hacia la década de los veinte del siglo XX se va gestando lo que Javier Coma (1986a) denominó <<novela negra>>¹ y que nosotros hemos llamado <<realismo *noir* norteamericano>>: un conjunto de textos literarios que en su vertiente policíaca se sustrae de las reglas de la novela enigma o etapa clásica, que posee una temática criminal en sus distintas ramificaciones y que se centra en un espacio –Estados Unidos– y período –de la década de los treinta hasta los sesenta– concreto y que posee autores como Dashiell Hammett, Raymond Chandler, James M. Cain y Patricia Highsmith, entre muchos otros.

Este conjunto de <<relatos realistas *noirs* norteamericanos>> se caracteriza por combinar distintas tipologías discursivo-textuales criminales, policíacas, de espionaje y del *thriller* y transgredir sus estatutos –sobre todo de lo policíaco– que se desarrollaron sobre todo en el siglo XIX y principios del XX. Así pues, es posible observar textos <<transgresores>> como *La llave de cristal* o *El balcón maltés* de Hammett en los que un criminal investiga un crimen o un investigador se comporta como criminal en su intento por resolver un delito. Ahora bien ¿qué relación guarda todo esto con *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*? ¿A qué conclusión nos lleva?

Es necesario recordar que para Ricardo Piglia o Javier Coma, al igual que muchos otros investigadores y teóricos, la expresión <<novela negra>> es extrapolable al ámbito literario hispanoamericano –y probablemente al mundial– posterior a la década de los sesenta, y que tiene al crimen contemporáneo, en Hispanoamérica, como parte central de sus mecanismos de creación, lo cual es cierto². Los <<relatos realistas *noirs* >> representaron una ruptura y evolución de la novela policíaca clásica norteamericana, ya que abandonaron la combinación misterio-crimen, centrándose casi exclusivamente en el crimen y sus implicaciones. Este fenómeno traspasó fronteras y se hizo evidente, primero, en la *Serie noire* o *polar* francés y posteriormente en Hispanoamericana –en distintos años– en donde se popularizó enormemente el término <<novela negra>>.

¹ Tomado de la expresión <<*roman noir*>> de Tzvetan Todorov (1966).

² Paco Camarasa (2008) realiza una reflexión en torno a los distintos tipos de crímenes que se dan dependiendo de la ubicación geográfica, ampliando el espacio de la <<novela negra>>: de Hispanoamérica a uno mundial.

Por tanto, esto nos puede llevar a concluir que nuestros siete textos estudiados son <<novelas negras>>, ya que cumplen las prerrogativas de especialistas como Piglia o Coma. No obstante, surge un grave inconveniente. Aunque existe una gran cantidad de investigaciones sobre la <<novela negra hispanoamericana>>, el estudio se dificulta enormemente al tratarse de una literatura de la que no hay una distancia temporal, ya que se mantiene vigente, a diferencia de la <<novela-enigma policíaca>>, los <<folletines criminales>> o los primitivos <<relatos exóticos decimonónicos de espionaje>> o los <<thrillers góticos>>.

En una conclusión, a nivel histórico, más que hablar de <<novelas negras>> optamos por clasificar *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* como <<híbridos literarios>>, productos del desarrollo de lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller*.

Asimismo, hemos pretendido dar una suerte de continuidad a los estudios truncados de Julian Symons en torno al <<*sensational literature*>>, concibiendo el término narrativa o literatura <<sensacional de *suspense*>> como un ente literario que aglutine conjuntos de textos caracterizados por utilizar la violencia, y sus consecuencias física y psicológicas, de un modo sensacional. Sin pretender defenestrar a la <<novela negra>>, sí hacemos hincapié en la problemática en torno a su definición sobre la cual no hay ningún acuerdo.

A lo largo de esta investigación se ha verificado que, según estudios literarios de enfoque histórico, dentro de la literatura española, es prácticamente imposible señalar qué textos son criminales, policíacos, de espionaje o *thrillers*. La única vía posible para deslindarlos consistiría en llevar a cabo una gigantesca relectura de cientos de textos. Claro, siempre se pueden poner dudas a esta relectura propuesta: ¿Es posible llevarla a cabo?

Obviamente esta propuesta revisionista suena como algo imposible, debido a que muchos textos son difíciles de acceder, ya sea porque están perdidos, han sido descatalogados o simplemente porque no hay un acceso viable a ellos, pero hay que recordar que gracias a la relectura es posible descubrir que novelas como *Besaré tu cadáver* (1963) y *Han matado a una rubia* (1964) de Terenci Moix son los primeros <<híbridos

sensacionales>> en España o que un texto como *Yo maté a Kennedy* de Manuel Vázquez Montalban sea uno de los primeros *thrillers* españoles. Esto no es una falacia.

Si bien es cierto que hay grandes esfuerzos por revisar la literatura <<sensacional de *suspense*>> española del siglo pasado, tales como *La novela policíaca española* (1989) de Juan Paredes Núñez, *La novela criminal española* (1991) de José R. Valles Calatrava, *La novela policíaca en España* (1993) de Salvador Vázquez de Parga, *La novela policíaca española: teoría e historia crítica* (1994) de José F. Colmeiro, *La novela criminal española entre 1939 y 1975 (Introducción histórica y repertorio bibliográfico)* (1997) de Vicente de Santiago Mulas, *El cadáver en la cocina: La novela criminal en la cultura del desencanto* (1997) de Joan Ramon Resina, *Catalana i criminal. La novella detectivesca del segle XX* (2006) de Adolf Piquer Vidal y Àlex Martín Escribà, *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva* (2010) de Julio Peñate Rivero o *Guía de la novela negra* (2010) de Héctor Malverde, continúa siendo necesario llevar a cabo una revisión de buena parte de la producción literaria <<policíaca>> española. Dicha revisión significa estudiar a fondo la literatura sensacional de *suspense* creada durante el período de la <<dictadura>>, ya que en ella reposa, en gran parte, el esfuerzo de una gran cantidad de autores, muchos de ellos desconocidos, que sirvieron para el desarrollo de lo criminal, lo policíaco, el espionaje o el *thriller* durante la transición democrática. En una gran cantidad de textos se oculta enorme riqueza literaria criminal, policíaca, psicológica, de espionaje o del *thriller*. Lo cual puede ser extensible a la literatura latinoamericana.

Las siete novelas estudiadas poseen un elemento discursivo-textual en común, la investigación, que se relaciona invariablemente con la narrativa policíaca. Sin embargo, asociar <<investigación>> con el canon genérico policíaco tiende a crear confusiones, ya que si se utilizara dicha premisa concluiríamos que *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *Ojos de agua*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia* son policíacos, lo cual considero equivocado. Salvo el caso concreto de *Ojos de agua* que responde a la clasificación de <<relato policíaco>> los demás son híbridos que combinan distintas tipologías discursivo-textuales criminales, policíacas, de espionaje y del *thriller*.

Es importante señalar que el empleo de un discurso policíaco no condiciona que una novela como *El complot mongol* o *Deudas pendientes* sea policíaca. Dicho discurso puede ser <<trasgredido>>, como de hecho sucede en *Noviembre sin violetas*: la <<investigación>>,

ese elemento tipológico que en la etapa clásica policíaca solo podían llevar a cabo investigadores ligados más o menos a la ley es realizada por criminales. Una situación que rompe los moldes clásicos y genera problemas para clasificar un texto

La realidad es que se ha comprobado que existe un enorme intercambio de elementos discursivos-textuales –«el crimen», «el criminal», el «investigador», «el *suspense*», etc.– entre las siete novelas analizadas –así como en toda la literatura– que invariablemente lleva a un lugar común en esta investigación: el problema de la violación de la frontera del «sensacional de *suspense*». Es decir, una novela como *Plenilunio* posee tipologías discursivo-textuales criminales, policíacos y del *thriller* que van moldeando la novela de Muñoz Molina y que hace imposible catalogarla como un «simple texto policíaco».

De igual modo, es evidente que a nivel semántico estamos ante narrativas diferentes, con pautas, reglas y elementos tipológicos distintos. Si hay una confusión es porque hay una continua fluctuación tipológica que no solo traspasa las limitaciones de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*, sino que coge elementos de uno y de otros géneros y compone un mundo ficcional distinto al que se contemplaría, por ejemplo, en un texto criminal o policíaco promedio. No en vano es posible clasificar un texto como *thriller* criminal, policíaco o de espionaje o crimino-policíaco e, incluso, abrir una posibilidad a manifestaciones nuevas como lo sería el terrorismo.

Ahora bien, si en más de una ocasión hemos leído o escuchado el término «género negro» ¿es posible clasificar, del mismo modo que hacen otros estudios, estas cuatro literaturas como géneros?

Es más que evidente que el estudio de un canon genérico como el policíaco clásico es posible dado la distancia temporal entre él y la investigación, lo cual permite delimitar el marco del propio estudio. Un proceso que también se ofrece con el «realismo *noir* norteamericano», el primitivo *polar* francés e, incluso, el *neopolar* manchettiano. No obstante, en el caso de lo criminal, policíaco, espionaje y *thriller* nos encontramos ante narrativas con las que no hay una distancia temporal, con lo que clasificarlas como géneros suena excesivamente aventurado. Sin embargo, gracias al estudio interdisciplinario fue posible observar que estas cuatro narrativas poseen un período clásico que ha desaparecido.

Es decir, en la actualidad ningún relato policíaco o de espionaje se ajusta a las convenciones establecidas en el siglo XIX, ya que han evolucionado.

Una novela como *Ojos de agua*, aunque clasificada como policíaca, no puede ser equiparada a un texto clásico como *Muerte en el Nilo* de Christie, ya que esta última responde a las cerradas estructuras de la novela-enigma en donde lo único importante es la resolución de un crimen a través de un complejo juego racional que dominará la investigación policíaca, mientras tanto, la novela de Villar se aleja de dichos planteamientos centrándose en los aspectos psicológicos del crimen.

De igual modo, no hay que olvidar los aspectos hermenéuticos: la narrativa policíaca clásica, la novela-enigma, establece una hermenéutica en la cual el texto funciona como una suerte de juego cerebral en el que el lector debe tener la misma oportunidad que el investigador de resolver el crimen

En conclusión, las fórmulas clásicas han evolucionado de tal modo que es posible su estudio y catalogación como géneros, pero no así con textos contemporáneos como las novelas estudiadas –incluyendo *El complot mongol*–.

Una correcta interpretación evita todos estos problemas, pero para llegar a ese punto no solo es necesario leer textos criminales, policíacos o de espionaje, sino saber bien los mecanismos semánticos o discursivo-textuales que hay en dicho textos, pero sobre todo saber que estos <<relatos sensacionales de *suspense*>> se caracterizan por combinar distintas tipologías criminales, policíacas o del *thriller*. Conociendo todo esto fue posible establecer que es falso que los siete textos analizados sean novelas policíacas: solo *Ojos de agua* pertenece a dicha narrativa. Los otros seis textos son híbridos que han traspasado las barreras limítrofes de lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller* confirmando que hay un problema de límite en el <<sensacional de *suspense*>> que impide realizar clasificaciones. Claro, puede surgir una gran duda ¿en verdad existieron dichos límites entre estas cuatro narrativas?

Lo cierto es que llevando a cabo una relectura de textos y una revisión de la teoría literaria policíaca –así como de la poca que hay sobre lo criminal, espionaje y *thriller*– se descubrió que efectivamente existieron fronteras más o menos claras: sin lugar a dudas, *El*

caso Lerouge de Gaboriau es una novela policíaca y no queda ninguna duda respecto a ello. Lo mismo se puede decir de la obra de Conan Doyle, Christie o la de otros autores clásicos policíacos. Por supuesto, esto no quiere decir que no existieran algunas confusiones: buena parte de los relatos policíacos clásicos combinan distintas tipologías discursivo-textuales de otras literaturas, aunque eso no evitó que fueran identificadas como policíacos. Como ya se ha indicado con anterioridad el problema del límite se manifiesta con mayor claridad en la segunda mitad del siglo XX con la irrupción del <<realismo *noir* norteamericano>> y el *polar* francés.

Ahora bien, ¿a qué nos llevó estudiar el problema del límite en la narrativa sensacional de *suspense*? ¿Realmente descubrimos ese límite? ¿Cómo se dieron las fluctuaciones? ¿Influyeron en crear el problema del límite? ¿Qué conclusiones poseemos?

Apoyándonos en la teoría literaria –herramientas pragmático-hermenéuticas, discursivo-textuales, semánticas e historiográficas– descubrimos que evidentemente existe un límite entre lo criminal, lo policíaco, el espionaje y el *thriller*. Observando el período histórico clásico de estas cuatro narrativas así lo confirmamos, pero con el paso de los años, y la lógica evolución y desarrollo dicho límite comienza a ser menos evidente. Las antiguas marcas que señalaban hasta dónde llegaba lo criminal y comenzaba lo policíaco o donde terminaba el *thriller* se volvieron borrosas dando pie a los híbridos literarios. A esta evolución pertenecen de *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, a la imposibilidad de categorizar ciertos textos, de incluirlos en apartados cerrados, ya sean criminales, policíacos, de espionaje o *thrillers*.

Durante años se consideró, y continúa dicha consideración, que *El complot mongol* era la primera gran novela negra mexicana o el primer gran texto policíaco. La realidad es que no estamos ante una historia policíaca, pero es comprensible catalogarla como <<novela negra>>, dado que emplea ciertas características de ésta: diálogos cortos con un lenguaje coloquial –los mexicanismos– y agresivo, con situaciones de gran acción y violencia física. Sin embargo, la realidad es que la novela de Rafael Bernal es un *thriller* de espionaje, un híbrido literario con claras influencias del <<realismo *noir* norteamericano>>. Desgraciadamente, para la narrativa <<sensacional de *suspense* mexicana>> resulta ser un texto aislado, debido a que no generó una corriente literaria o más ejemplos de este tipo. Es

necesaria la aparición de *Días de combate* (1976) de Paco Ignacio Taibo II, para que en México comience a gestarse, débilmente, un sensacional de *suspense*.

Noviembre sin violetas resulta ser todo un ejercicio intertextual respecto a *La llave de cristal* de Hammett. No estamos de ningún modo ante un texto criminal o policíaco clásico, sino ante una novela que retoma la ruptura de los paradigmas criminales y policíacos al tener en un delincuente al investigador principal. La gran duda es cómo denominarla ¿negra? ¿criminal? ¿policíaca? ¿crimino-policíaca? Un híbrido <<sensacional>>.

Plenilunio va más allá de lo que podríamos considerar, y que en verdad lo hemos llevado a cabo a lo largo de esta investigación, como un problema de límite. Es cierto que dicho <<problema>> crea o mantiene un ambiente de confusión teórica literaria, pero dicho ambiente se da por investigaciones mal enfocados, por emplear una sola herramienta – generalmente la historia literaria, sin tomar en cuenta la pragmática, la semántica o la hermenéutica– o por subestimar el estudio del sensacional de *suspense* al considerarla literatura baja o subliteratura. La novela de Muñoz Molina posee elementos criminales, policíacos, de espionaje, de *thriller*, psicológicos y de aventuras, entre otros, agrupados de tal modo que la hacen pertenecer a lo que hemos denominado narrativa psicológica crimino-policíaca, la cual explora el fenómeno de los asesinos seriales desde un punto de vista psicológico del asesino y del propio investigador.

Sin lugar a dudas, *Deudas pendientes* es otro híbrido. En un momento dado resulta tentador clasificarla como una novela policíaca, pero después del profundo análisis descubrimos que la investigación del asesinato de Trendy, por parte del inspector Roche, es solo parte de la historia. Pablo Esteban Sánchez desea que se descubra al asesino de su mejor amigo de la infancia, pero él mismo se encuentra en otra historia la cual puede costarle la vida, ya que un empresario corrupto desea el portafolio de Pablo que contiene información importante. Ahora bien, ¿estamos ante un *thriller* policíaco? No. la novela de Jiménez Barca explora la investigación policíaca, de la mano del inspector Roche, y el problema del testigo que puede convertirse en víctima, pero de un complot que nada tiene que ver con el asesinato original, dos historias separadas. La realidad es que es un *thriller* con contaminaciones policíacas.

El baile ha terminado resultó ser la novela más compleja del grupo seleccionado. Es cierto que hay un policía, pero también hay que recordar la propia configuración de Ruano Peredo: no es un agente de la Ley encargado de investigar crímenes, como lo sería el <<Inspector>> –*Plenilunio*– o Leo Caldas –*Ojos de agua*–. Peredo es un agente del Grupo de Localización de Fugitivos encargado del seguimiento de un posible contacto de un ex espía alemán convertido en sicario y terrorista internacional que podría relacionarse con ETA. No hay un crimen de por medio, ni siquiera cuando dicho terrorista es asesinado. Entonces es posible concluir que estamos ante una novela negra. Sí, pero esa respuesta resulta muy simple, ya que, en un momento dado, sería posible catalogar todo texto como novela negra lo cual en nada ayuda al desarrollo de la teoría literaria criminal, policíaca, de espionaje y del *thriller*. La novela de Julián Ibáñez es un texto policíaco contaminado con elementos tipológicos del terrorismo, lo psicológico, el espionaje y *thriller*. Lo mismo sucede con *La soledad de Patricia*. Es más que evidente que estamos ante un *thriller* con influencias del espionaje y lo policíaco.

Entonces ¿es posible clasificar los siete textos estudiados como novelas negras? Haciendo una correlación híbrido-novela negra llegaríamos a dicha conclusión. Pero qué sucede con *Ojos de agua*, un texto que no es un híbrido: ¿es una novela policíaca clásica o una novela negra policíaca?

Dentro de nuestra propia conclusión existe un grave inconveniente: el propio intento de definición de novela negra es insuficiente. Con todo, nuestro propósito se cumplió, ya que es más que evidente que hay mucho que trabajar en torno a la teoría literaria sobre ello. Es necesario establecer pautas y lineamientos que ayuden en las posibles definiciones.

El estudio de las novelas de Rafael Bernal, Lorenzo Silva, Antonio Muñoz Molina, Antonio Jiménez Barca, Domingo Villar, Julián Ibáñez y Carles Quílez ha abierto una veta importante en la cual es inevitable hablar de evolución y textos ficcionales, con rasgos y características genéricas similares, que pueden conformar un conjunto o un subgénero que alguien podría catalogar como <<policíaco-criminal psicológico de suspenso>> y que Julian Symons (1992: 1) denominó como híbrido, que en este estudio ha sido llamado <<narrativa psicológica crimino-policíaca>> y en la que ubicamos la novela de Muñoz Molina, así como a la narrativa de Thomas Harris y su ciclo <<Lecter>>, al igual que todo texto que incluya

una estudio psicológico del criminal y del investigador, de sus actos y de su posible enfrentamiento.

Las fluctuaciones genéricas, no violaciones, encontradas en *El complot mongol*, *Noviembre sin violetas*, *Plenilunio*, *Deudas pendientes*, *El baile ha terminado* y *La soledad de Patricia*, e incluso en *Ojos de agua*, aunque esta última en menor medida, son una prueba de que diversos géneros mantienen una dialéctica constante que los alimenta y que es responsable de <<reacciones>> dentro de sus núcleos que desencadenan grandes <<explosiones>>, de acuerdo a las teoría de Lotman, que traen como resultado una evolución constante de los géneros, en este caso del criminal y el policíaco.

Una evolución en la que la mayor parte de las concepciones clásicas ya no tienen cabida. No es posible llegar a conclusiones cien por ciento racionales, ya que el crimen en la narrativa ficcional no es racional. Muy probablemente, Poirot no sobreviviría como investigador en la actualidad si no se ajustara a las nuevas convenciones dentro de un género como lo policíaco: las preguntas han cambiado, lo importante ya no es saber quién cometió el crimen, sino por qué.

Bibliografía

I. Narrativa de autores estudiados

- BERNAL, R. (1994), *El complot mongol*, México, Joaquín Mortiz.
- (2004), *Tres novelas policíacas*, México, Booket.
- (2006), *Doce narraciones inéditas*, México, Joaquín Mortiz.
- IBÁÑEZ, J. (1986a), *Mi nombre es Novoa*, Gijón, Júcar.
- (1986b), *Tirar al vuelo*, Gijón, Júcar.
- (1988), *Llámala Siboney*, Gijón, Júcar.
- (1996), *La triple dama*, Madrid, Edelvives.
- (2003), *La miel y el cuchillo*, Barcelona, Umbriel.
- (2005), *Que siga el baile*, Sevilla, Baratria.
- (2009), *El baile ha terminado*, Barcelona, Roca.
- JIMÉNEZ BARCA, A. (2006), *Dudas pendientes*, Madrid, El tercer hombre.
- MUÑOZ MOLINA, A. (1991a), *Beatus Ille*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991b), *Te golpearé sin cólera y otros cuentos*, Madrid, Cecisa.
- (1993), *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1997), *El dueño del secreto*, Barcelona, RBA.
- (1998), *Los misterios de Madrid*, Barcelona, Seix Barral.
- (2004), *Plenilunio*, Madrid, Santillana.
- (2006a), *El invierno en Lisboa*, Barcelona, Seix Barral.
- (2006b), *Beltenebros*, Barcelona, Seix Barral.
- QUÍLEZ, C. (2002), *Atracadores*, Tarragona, Cossetània.
- y A. MARTÍN (2004), *Asalto a la Virreina*, Barcelona, Grijalbo.
- (2005), *Psicópata*, Tarragona-Barcelona, Cossetània y Alhena Media.
- y A. MARTÍN (2006), *Piel de policía*, Barcelona, Roca.
- (2008), *Mala vida*, Madrid, Aguilar.
- (2010), *La soledad de Patricia*. Barcelona, RBA.
- SILVA, L. (1998), *El lejano país de los estanques*, Barcelona, Destino.
- (2000), *El alquimista impaciente*, Barcelona, Destino.
- (2002), *La niebla y la doncella*, Barcelona, Destino.
- (2004), *Nadie vale más que otros. Cuatro casos de Bevilacqua*, Barcelona, Destino.
- (2005), *La reina sin espejo*, Barcelona, Destino.
- (2006a), *Noviembre sin violetas*, Barcelona, Destino.

————— (2006b), *La niebla y la doncella*, Barcelona, Destino.

————— (2010), *La estrategia del agua*, Barcelona, Destino.

VILLAR, D. (2007), *Ojos de agua*, Barcelona, Debolsillo.

————— (2009), *La playa de los abogados*, Madrid, Siruela.

II. Narrativa de otros autores

AUSTER, P. (2000a), *Ciudad de cristal*, Barcelona, Anagrama.

————— (2000b), *Fantasma*, Barcelona, Anagrama.

————— (2000c), *La habitación cerrada*, Barcelona, Anagrama.

BLOCH, R. (1999), *Psicosis*, Barcelona, Plaza & Janés.

BLOCK, L. (2002), *Hit Man*, Barcelona, Diagonal del Grup 62.

————— (2008), *Ocho millones maneras de morir*, Barcelona, RBA.

BOLAÑO, R. (1998a), *Llamadas telefónicas*, Barcelona, Anagrama.

————— (1998b), *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama.

BORGES, J.L. y A. BIOY CASARES, (1979a), *Los mejores cuentos policiales, 1*, Madrid, Alianza.

————— (1979b), *Los mejores cuentos policiales, 2*, Madrid, Alianza.

————— (1998), *Seis problemas para Don Isidro Parodi*, Madrid, Alianza.

BURNETT, W.R. (2008), *La jungla de asfalto*, Barcelona, RBA.

CABALLERO, J.L. (2009), *El espía imperfecto*, Madrid, Roca.

CAIN, J.M. (2005), *El cartero siempre llama dos veces*, Barcelona, Comunicación y Publicaciones.

————— (2007), *Pacto de sangre*, Madrid, Punto de Lectura.

CAMILLERI, A. (2004), *El miedo de Montalbano*, Barcelona, Salamandra.

————— (2006), *La paciencia de la araña*, Barcelona, Salamandra.

CHANDLER, R. (2002a), *Asesino bajo la lluvia y otros relatos*, Madrid, Alianza.

————— (2002b), *El sueño eterno*, Madrid, Alianza.

————— (2002c), *El largo adiós*, Madrid, Alianza.

CHASE, J.H. (1990), *El secuestro de miss Blandish*, Barcelona, Anagrama.

CHESTERTON, G.K. (1999), *El candor del padre Brown*, México, Océano.

- CHRISTIE, A. (2000a), *El asesinato de Roger Ackroyd*, Barcelona, Planeta.
- (2000b), *Los cuatro grandes*, Barcelona, Planeta.
- (2000c), *Asesinato en el Expreso de Oriente*, Barcelona, Planeta.
- (2000d), *Muerte en el Nilo*, Barcelona, Planeta.
- COLLINS, W. (2005a), *The Moonstone*, New York, Barnes & Noble Classics.
- (2005b), *The Woman in White*, New York, Barnes & Noble Classics.
- CONNELL, E.S. (2008), *El diario de un violador*, Barcelona, Alfaguara.
- CONNELLY, M. (1995), *El último coyote*, Barcelona, Ediciones B.
- (2006), *El poeta*, Barcelona, Ediciones B.
- (2007), *Cauces de maldad*, Barcelona, Ediciones B.
- (2007), *La rubia de hormigón*, Barcelona, Ediciones B.
- (2008), *Crónicas de sucesos: las trepidantes historias que inspiran las novelas de Michael Connelly*, Barcelona, Ediciones B.
- CORNWELL, P. (2006), *El último reducto*, Barcelona, Ediciones B.
- DEFOE, D. (2003), *Cuentos de crímenes, fantasmas y piratas*, Madrid, El club Diógenes.
- DAENINCKX, D. (1988), *Metropolice*, Barcelona, Ediciones B.
- DICKENS, C. (1996a), *Hunted Down: The Detective Stories of Charles Dickens*. London, Peter Owen; Chester Springs, P.A.
- (1996b), *Bleak House*, London, Penguin Ltd.
- DICK, P.K. (2007), *Sueñan los androides con ovejas electrónicas*, Barcelona, Edhasa.
- FUENTES, C. (1978), *La cabeza de la hidra*, México, Joaquín Mortiz.
- FORSYTHE, F. (1974), *El chacal*, Barcelona, Plaza & Janés.
- GABORIAU, E. (1977), *Crime at Orcival*. London, Remplo.
- (1976), *File no. 113*, New York, Arno Press.
- (1975), *Monsieur Lecoq*, New York, Dover Publications.
- GARCÍA PAVÓN, F. (1971), *Historias de Plinio*, Barcelona, Plaza & Janés
- (1972), *Las hermanas coloradas: Plinio en Madrid*, Barcelona, Ediciones B.
- GIARDINELLI, M. (1997), *Luna caliente*, Madrid, Alianza.
- GOODIS, D (2009) *Disparen sobre el pianista*, Barcelona, RBA.
- GONZÁLEZ LEDEZMA, F. (2006), *Crónica sentimental en rojo*, Barcelona, Planeta.
- (2007), *Cinco mujeres y medio*, Barcelona, Planeta.
- GRANGÉ, J.C. (2004a), *Los ríos de color púrpura*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2004b), *El imperio de los lobos*, Barcelona, Random House Mondadori.

- (2004c), *La línea negra*, Barcelona, Random House Mondadori.
- HARRIS, T. (1999), *El silencio de los corderos*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (1999), *Hannibal*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2000), *El dragón rojo*, Barcelona, Random House Mondadori.
- HARRIS, R. (1992), *Fatherland*, Nueva York, Random House.
- HAMMETT, D. (1978), *La maldición de los Dain*, Madrid, Alianza.
- (1985), *Dinero sangriento*, México, R.B.A.
- (1988), *La llave de cristal*, Madrid, Alianza.
- 1985. *Cosecha roja*, Barcelona, Planeta.
- (1997), *El balcón maltés*, Madrid, Alianza.
- HEMINGWAY, E. (1960) *Relatos*, Barcelona, G.P.
- HIGHSMITH, P. (1983), *Once: relatos*, Barcelona, Planeta.
- (1987), *Crímenes imaginarios*, Barcelona, Círculo de lectores.
- HOLT, A. (2006), *Castigo*, Barcelona, Ediciones B.
- JONQUET, T. (1986a), *Tarántula*. Gijón, Júcar.
- (1986b), *La bestia y la bella*, Gijón, Júcar.
- KHADRA, Y. (2006), *El atentado*, Madrid, Alianza.
- (2007), *Trilogía de Argel*, Barcelona, Almuzara.
- LE CARRÉ, J. (2001), *El jardinero fiel*, Barcelona, Areté.
- (1986), *Un espía perfecto*, Barcelona. Plaza & Janés.
- LINDSAY, J (2005), *Dexter: el oscuro pasajero*, Barcelona, Urano.
- MACDONALD, R. (2009), *La mirada del adiós*, Barcelona, RBA.
- (2008), *El martillo azul*, Barcelona, RBA.
- MADRID, J. (2008a), *Adiós princesa*, Barcelona, Ediciones B.
- (2008b), *Las apariencias no engañan*, Barcelona, Ediciones B
- MARTÍNEZ REVERTE, J. (1995), *Gálvez y el cambio del cambio*, Barcelona, Anagrama.
- (2002), *Gálvez en la frontera*, Madrid, Punto de lectura.
- MANCHETTE, J.P. (1982), *Un montón de huesos*, Barcelona, Bruguera.
- (1987), *Fatal*, Barcelona, Ediciones B.
- (2009), *Nada*, Barcelona, RBA.
- MARTÍN, A. (1995), *Jugar a matar*, Barcelona, Plaza & Janés.
- y J. RIBERA, (2000), *Flanagan de luxe*, Madrid, Anaya.
- MCBAIN, E. (1987), *Pasma*, Barcelona, Ediciones B.
- (1988), *Odio*, Barcelona, Ediciones B.

- MCDERMIND, V. (2002), *The Mermaids Singing*, New York, St. Martin's Paperback Editions.
- MENDOZA E. (1988), *El laberinto de las aceitunas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1991), *El misterio de la cripta embrujada*, Barcelona, Seix Barral.
- MEYER, D. (2009), *El corazón del cazador*, Barcelona, RBA.
- MONTEMAYOR, C. (1999), *Los informes secretos*, México, Joaquín Mortiz.
- PASO, F. del, (1996), *Linda 67: historia de un crimen*, Barcelona, Plaza & Janés.
- PIGLIA, R. (2000), *Plata quemada*, Barcelona, Anagrama.
- PONCE, N. (1999), *La bestia de las diagonales*, Buenos Aires, Simurg.
- PONSON DU TERRAIL, P.A. (2007), *Las aventuras de Rocamboles I: los dramas de París*, Barcelona, Ediciones B.
- RENDELL, R. (2001), *La crueldad de los cuervos*, Barcelona, Plaza & Janés.
- SÁBATO, E. (1977), *El túnel*, Barcelona, Edhasa.
- SAER, J.J. (2002), *La pesquisa*, Barcelona, Muchnik Editores.
- SAVIANO, R. (2008), *Gomorra. Un viaje al imperio económico y al sueño de poder de la Camorra*, Barcelona, Random House Mondadori.
- SCIASCIA, L. 2001. *1912+1*. Barcelona, Tusquets.
- (2003), *El caballero y la muerte*. Barcelona, Tusquets.
- (2001), *El contexto*, Barcelona, Tusquets.
- (2002), *Una historia sencilla*, Barcelona, Tusquets.
- SIMENON, G. (1983a), *Obras completas, Tomo 1*, Buenos Aires, Orbis.
- (1983b), *Obras completas, Tomo 2*, Buenos Aires, Orbis.
- SJÖWALL M. y P. WAHLÖÖ, (2009a), *El hombre del balcón*, Barcelona, RBA.
- (2009b), *El hombre que se esfumó*, Barcelona, RBA.
- SPILLANE, M. (1955), *La gran jugada*, México, Diana.
- (1970), *La larga espera*, México, Diana.
- TAIBO II, P.I. (1993), *Desvanecidos difuntos*, México, Planeta Mexicana.
- (1997), *Días de combate*, México, Planeta Mexicana.
- THOMPSON, J. (1988), *El asesino dentro de mí*, Gijón, Colección Etiqueta Negra.
- (2003), *1280 almas*, Barcelona, Colección Clásicos Gimlet.
- (2004), *Solo un asesinato*, Barcelona, Colección Clásicos Gimlet.
- UPDIKE, J. (2007), *Terrorista*, Barcelona, Tusquets.
- USIGLI, R. (2000), *Ensayo de un crimen*, México, Aguilar, León y Cal Editores.
- VINDRY, N. (1984), *Por la tarde*, Barcelona, Plaza & Janés.

- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1972), *Yo maté a Kennedy*, Barcelona, Planeta-De Agostini.
- (1974a), *Tatuaje*, Barcelona, Los libros de la frontera, Círculo negro.
- (1974b), *El delantero centro fue asesinado al atardecer*, Barcelona Planeta-De Agostini.
- VIDOCQ, E.F. (1828), *Memoires de Vidcoq, Chef de la police de Sureté, Volume II*, Paris, Tenon, Libraire Éditour.
- WESTLAKE, D. (2002), *El gancho*, Barcelona, Seix Barral.
- WOOLRICH, C. (1986), *Los sanguinarios y los atrapados*, Madrid, Alianza.
- YEHOSHÚA, A.B. 2008. *Una mujer en Jerusalén*, Barcelona, Anagrama.

III. Bibliografía teórica y crítica

- ABAD, A. (1981), “La literatura, signo lingüístico-formal”, en José Romera Castillo (ed.). *La literatura como signo*, Madrid, Síntesis, pp. 313-329.
- ABAD, F. (1982), *Los géneros literarios y otros estudios de Filología*, Madrid, Cátedra de Lingüística General.
- ACOSTA GÓMEZ, L.A. (1989), *El lector y la obra. Teoría de la recepción literaria*, Madrid, Gredos.
- AGUILERA BARRIENTOS, J. y M.J. RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN (1997), *Diccionario de la literatura popular española*. Madrid, Colegio de España.
- AGUILERA GARCÍA, J. (2006), *Novela policíaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*, Málaga, Universidad de Málaga.
- AISENBERG, N. (1979), *A Common Spring: Crime Novel and Classic*, Ohio, Bowling Green University
- ALBALADEJO MAYORDO, T. (1998), *Teorías de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.
- ALBERCA, M. (2007), *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca Nueva.
- ÁLVAREZ LÓPEZ, E. (2008), “De ángel del hogar a viuda negra: la mujer asesina en el thriller”, en Álex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 149-176.

- AMOROS, A. (1974), *Subliteraturas*, Barcelona, Ariel.
- (1980), *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia.
- ARENDT, H. (1981), *The life in the mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich.
- ARISTÓTELES, (1999), *Poética de Aristóteles*, Madrid, Gredos.
- ASHLEY, B. (1989), *The Study of Popular Fiction*, London, Pinter Publishers.
- (1997), *Reading Popular Narrative: A Source Book*, London, Leicester University.
- ASSOULINE, P. (1984), *Gaston Gallimard: un demi-siècle d'édition française*, Paris, Balland.
- AUDEN, W.H. (1999), “La vicaría de la culpa”, en *La mano del teñidor. Ensayos sobre cultura, poesía, teatro, música y ópera*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, pp. 175-191.
- BADOS CIRIA, C (2006), “La novela policíaca española y el canon occidental”, en *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario, vol. XI, pp. 141-154.
- BAJTIN, M. (1989), *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Altea, Taurus, Alfaguara.
- BAL, M. (2001), *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra.
- BARROSO VILLAR, M.E. (2007), “Algunas perspectivas sobre el discurso literario y cuestiones conexas. Intersecciones de la teoría”, en Angélica Tornero (ed). *Discursare. Reflexiones sobre el discurso, el texto y la teoría de la literatura*, Cuernavaca. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, pp. 15-55.
- BARZUN, J. (1961), *The Delights of Detection*, Vermont, George McKibbin & Son.
- BEAHM, G. (1994), *The Stephen King Stories*, London, Warner Books.
- BENVENISTE, E. (1971), *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI.
- (1977), *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.
- BERMÚDEZ, M. E. (1955), *Los mejores cuentos policíacos mexicanos*, México, Libro-Mex.
- BLAS, J.A. de, (1991), *La novela de espías y los espías de novela*, Barcelona, Montesinos.
- BLEILER, R.J. (1999), *Reference Guide to Mystery and Detective Fiction*, Englewood, Libraries Unlimited.
- BLOOM, C., B. DOCHERTY, J. GIBB y K. SHAND, (1988), *Nineteenth-Century Suspense: From Poe to Conan Doyle*, New York, St Martin's Press.
- BLOOM, H. (2009), *El canon occidental*, Barcelona, Anagrama.
- BOBES NAVES, M.C. (1981), “La literatura, signo de recepción crítica. Perspectivas actuales en el análisis semiológico del relato”, en José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Síntesis, pp. 292-312.
- (1993), *La novela*, Madrid, Síntesis.
- BOILEAU, P y T. NARCEJAC, (1964), *Le roman policier*, Paris, Payot.
- BORGES, J.L. (1999), *Borges en Sur 1931-1980*, Buenos Aires, Emecé.

- (2001), *Textos recobrados, 1931-1955*, Buenos Aires, Emecé
- BOURDIER, J. (1996), *Histoire du roman policier*, París, Edition de Fallois.
- BRADLEY, R. y N. SWARTZ, (1979), *Possible worlds: an introduction to logic and its philosophy*. Oxford, Blackwel.
- BRUMER, J. (1994), *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.
- CAILLOIS, R. (1941), *Le roman policier*, Buenos Aires, Editions des lettres françaises.
- CALVINO, I. (1978), “Los niveles de realidad en la literatura”, en Enric Sullà, *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, pp. 197-202.
- CAMARASA, P. (2008), “Un paseo por la narrativa negrocriminal”, en Àlex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Barcelona, Almuzara, pp. 117-122.
- CAMPS CERVERA, V. (1976), *Pragmática del lenguaje y filosofía analítica*, Barcelona, Península.
- CAWELTI, J.G. (1976), *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.
- CHANDLER, R. (2004), *El simple arte de escribir*, Barcelona, Emece Editores.
- (1950), *El simple arte de matar*, Barcelona, Bruguera.
- CHATMAN, S. (1990), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid, Taurus.
- CHICHARRO CHAMORRO, A. (1996), “El espacio de la sociología literaria: cuestiones epistemológicas”, en Antonio Sánchez Trigueros (ed.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, pp. 11-24.
- CHICO RICO, F. (1988), *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante.
- COLERIDGE, S.T. (1975), *Coleridge: poemas, pensamiento ético*, Madrid, Nacional.
- COLIN, J.P. (1989), “Le truand de papier et sa langue de bois”, en Yves Reuter (ed.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Dennis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, pp. 53-63.
- COLMEIRO, J.T. (1994), *La novela policiaca española. Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- COLUBI, P. (2008), “Las manos donde pueda verlas: cronología catódica del género policiaco”, en Àlex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 183-216.
- COMA, J. (1986a), *Diccionario de la novela negra norteamericana*, Barcelona, Anagrama.
- (1986b), *La novela negra*, Barcelona, Ediciones 2001.

- CORTÉS, E. (1992), *Dictionary of Mexican Literature*, Westport, Greenwood Press.
- CUESTA ABAD, J.M. (1991), *Teoría hermenéutica y literatura. (El sujeto del texto)*, Madrid. Visor Distribuciones.
- DALY, M, y M. WILSON, (2003), *Homicidio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- DEMBER, W.N. y J.S. WARM, (1990), *Psicología de la percepción*, Madrid, Alianza.
- DÍAZ, C.E. (1973), *La novela policíaca: síntesis a través de sus autores, sus personajes y sus obras*, Barcelona, Acervo.
- DÍEZ BORQUE, J.M. (1972), *Literatura y cultura de masas: estudio de la novela subliteraria*. Madrid, Alborak.
- DITALIA, P. y R. GIRAUD, (1996), *L'argot de la Série Noir*, Nantes, Joseph K.
- DOLAN, F. (1994), *Dangerous Familiars: Representations of Domestic Crime in England, 1550-1700*, Ithaca, Cornell University Press.
- DOLEŽEL, L. (1988), “Mimesis y mundos posibles”, en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid, Arcos/Libros, 69-94.
- (1997), *Historia breve de la poética*, Madrid, Síntesis.
- (1999), *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*, Madrid, Arcos/Libros.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1981), “Literatura y actos de lenguaje”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arcos/Libros, 83-121.
- (2001), *Estudios de teoría literaria*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- DOMÍNGUEZ MICHAEL, C. (1996), *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX, Volumen 2*. México, Fondo de Cultura Económica.
- (2007). *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- DUBOIS, J. (1989), “Un carré herméneutique”, en Yves Reuter (ed.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Dennis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, pp. 173-180.
- (1992), *Le roman policier ou la modernité*, Paris, Nathan.
- ECO, U. (1987), *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen.
- 1996, *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona, Lumen.
- ECHABURU SOLER, S. (2006), *Los héroes de la novela policíaca*, Barcelona, Grafein.

- EPSTEIN-LEVI, E. (1989), "L'auteur dans le texte. Le case de quelques romans policiers anglais", en Yves Reuter (ed.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Dennis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, pp. 123-37.
- ESCANDELL VIDAL, M.V. (1996), *Introducción a la pragmática*, Barcelona, Ariel.
- EVEN-ZOHAR, I. (1990), "Polysystem Theory", en *Poetics Today*, vol. 11, no. 1, Durham: Duke University Press, pp. 9-26.
- FABRE, J. (1981), *En quête sur un enquêteur: Maigret, un essai de sociocritique*, Montpellier. Centre d'Etudes et Recherches Sociocritiques.
- FALLER, L.B. (1993), *Crime and Defoe: A New Kind of Writing*, Cambridge, Cambridge University Press.
- FERRERAS, J.I. (1980), *Fundamentos de sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra.
- FRECHILLA DÍAZ, E. (2008), "Semblante literario del asesino en serie", en Álex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 13-34.
- FREEMAN, A. (1924), "The Art of the Detective Story", en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon and Shuster, Inc., pp. 7-17
- FORTER, G. (2000), *Murdering Masculinities: Fantasies of Gender and Violence in the American Crime Novel*, New York, New York University Press.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994), *Teoría de la literatura: la construcción del significado poético*, Madrid. Cátedra.
- GARCÍA BERRIO, A. y J. HUERTA CALVO, (2006), *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid, Cátedra.
- GARCÍA-NOBLEJAS, J.J. (1996), *Comunicación y mundos posibles*, Pamplona, Universidad de Navarra.
- GARCÍA PARDO, C. (1990), *La novela policíaca actual*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, A. (1993), *El texto narrativo*. Madrid, Síntesis.
- GARRIDO GALLARDO, M.A. (1975), *Introducción a la teoría de la literatura*, Madrid, Sociedad General Española de Librería.
- _____ (1988), "Una vasta paráfrasis de Aristóteles", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arcos/Libros, pp. 9-27.
- GEHERIN, D. (2008), *Scene of the Crime: the Importance of Place in Crime and Mystery Fiction*, Jefferson, McFarland and Co.
- GENETTE, G. (1986), "Géneros, <<tipos>>, modos", en Miguel Ángel Garrido Gallardo, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros, pp. 183-233.

- (1989a), *Figuras III*, Barcelona, Lumen.
- (1989b), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- (1993), *Ficción y dicción*, Barcelona, Lumen.
- GIARDINELLI, M. (1996), *El género negro. Ensayos sobre la literatura policial*, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- GIDEZ, R.B. (1986), *P.D. James*, Boston, Twayne publishers.
- GLAUDES, P. (1989), “Eva, Miss Blandish et la souris des douze chinetques”, en Yves Reuter (ed.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Dennis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, pp. 65-90.
- GUILLÉN, C. (1985), *Entre lo uno y lo diverso*, Barcelona, Crítica.
- GOODMAN, N. (1990), *Maneras de hacer mundos*, Madrid, Visor Distribuciones.
- GÓMEZ REDONDO, F. (1994), *El lenguaje literario: teoría y práctica*, Madrid, Esaf.
- GONZÁLEZ DE LA ALEJA BARBERÁN, M. (2008), “El reflejo del mal en el ojo de lo policíaco”, en Álex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 35-54
- GONZÁLEZ LÓPEZ, J.A. (2004), *La narrativa popular de Dashiell Hammett: pulps, cine y comics*, Valencia, Universidad de Valencia.
- GREIMAS, A.J. (1983), *La semiótica del texto: ejercicios prácticos. Análisis de un cuento de Maupassant*, Barcelona, Paidós.
- GUBERN, R. (1970), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets Editores.
- GUMBRECHT, H.U. (1975), “Consecuencias de la estética de la recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 145-175.
- HAINING, P. (2002), *The Classic Era of Crime Fiction*, Chicago, Chicago Review Press.
- HAMBURGER, K. (1995), *La lógica de la literatura*, Madrid, Visor Distribuciones.
- HARSHAW H.B. (1984), “Ficcionalidad y campos de referencia. Reflexiones sobre un marco teórico”, en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción*, Madrid, Arcos/Libros, pp. 123-157.
- HAYCRAFT, H. (1946), “Murder for Pleasure”, en *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon and Shuster, Inc., pp. 158-177
- HEREDERO, C. y A. SANTAMARINA, (1998), *El cine negro: maduración y crisis de la escritura clásica*, Madrid, Paídos América.
- HERNADI, P. (1972), *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Antoni Bosch.

- (1978), “Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid. Arcos/Libros, pp. 73-94.
- (1979), “Género y canon literario”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo, (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arcos/Libros, pp. 95-127.
- HERRERO CECILIA, J. (2006), *Teorías de pragmática, de lingüística textual y de análisis del discurso*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- HIGHSMITH, P. (1987), *Suspense. Cómo se escribe una novela de intriga*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- HOHENDAHL, P.U. (1974), “Sobre el estado de la investigación de la recepción”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 31-37.
- HUHN, P. (1987), “The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction”, en *MFS Modern Fiction Studies*, No. 33, pp. 451-466.
- HUNGERFORD, A. (2003), “The Ambivalent Detective”, en *MFS Modern Fiction Studies*, V.49, No. 2, pp. 348-354.
- IGLESIAS SANTOS, M. (1991), “La estética de la recepción y el horizonte de expectativas”, en Darío Villanueva (ed.), *Avances en la teoría de la literatura. Estética de la recepción, pragmática, teoría empírica y teoría de los polisistemas*, Santiago de Compostela. Universidad de Santiago de Compostela, pp. 35-115.
- IRWIN, J.T. (1994), *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore, The John Hopkins University Press.
- ISENBERG, H. (1983), “Criterios fundamentales de tipología textual”, en Enrique Bernárdez (ed.), *Lingüística del texto*, Madrid, Arco/Libros, pp. 95-129.
- ISER, W. (1987), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.
- JAMES, H. (1975), *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus.
- JAUSS, H. R. (1975), “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, pp. 59-85.
- KEATING, H.R.F (2003), *Escribir novela policíaca*, Madrid, Paídos.
- KELLEHER, M.D. y C.L. KELLEHER, (1999), *Murder Most Rare: The Female Serial Killer*, New York, Dell.
- KIETZMAN, M. J. (1999), “Defoe Masters the Serial Subject”, en *ELH*, V.66, No. 3, pp. 677-705.
- KNIGHT, S. (2004), *Crime Fiction, 1800-2000: Detection, Death, Diversity*, Houndmills, Palgrave MacMillan.

- KNOX, R.A. (1928), "A Detective Story Decalogue", en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon and Shuster, Inc., pp. 194-196.
- KRIPKE, S. (1980), *Naming and Necessity*, Cambridge, Harvard University Press.
- KRUTCH, J.W. (1928), "Only a Detective Story", en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon and Shuster, Inc., pp.178-185.
- LAFFORGUE, J. y E.B. RIVERA, (1996), *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires, Colihue.
- LARA, J.I. (2009), "Diferencias entre la novela criminal y de detección", en Norma Angélica Cuevas Velasco, Ismael M. Rodríguez y Elba M. Sánchez Rolón (ed.), *Escrituras y representaciones. Segundo Coloquio Nacional de Literatura*, Guanajuato, Universidad de Guanajuato, pp. 485-496.
- LAVERGNE, E. de (2009), *La naissance du roman policier français: du Second empire à la Première guerre mondiale*, Paris, Éd. Classiques Garnier.
- LÁZARO CARRETER, F. (1974), "Sobre el género literario", en *Estudios de poética. La obra en sí*, Madrid, Taurus, pp. 113-120.
- (1980), "La literatura como fenómeno comunicativo", en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 151-170.
- LEAL, L. (1956), *Breve historia del cuento mexicano*, México, Andrea.
- LEECH, G.N. (1997), *Principios de pragmática*, Logroño, Universidad de La Rioja.
- LEENHARDT, J. (1967), "La sociología de la literatura", en Lucien Goldmann (ed.), *Sociología de la creación literaria*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 47-71.
- LEHMAN, D. (1999), *The Perfect Murder: a Study in Detection*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- LEJEUNE, P. (1994), *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, Madrid, Megazul-Endymion.
- LEVIN, S.R. (1976), "Consideraciones sobre qué tipo de acto de habla es un poema", en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arcos/Libros, pp. 59-82.
- LEVINSON, S. (1989), *Pragmática*, Barcelona, Teide.
- LINEBAUGH, P. (1992), *The London Hanged: Crime and Civil Society in the Eighteenth Century*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LITS, M. (1999), *Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire*, Liège, CEFAL.

- LOCKHART, D.B. (2004), *Latin American Mystery Writers An A-to-Z Guide*, Westport, Greenwood Press.
- LOTMAN, Yuri M. (1970), *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo.
- (1979), *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- (1996), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y el texto*, Madrid, Cátedra.
- (1998), *La semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la comunicación y del espacio*, Madrid, Cátedra.
- (2000), *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra.
- (1999), *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa.
- LOZANO, J., PEÑA-MARÍN, C., y G. ABRIL, (1999), *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- LUKÁCS, G. (1966), *Problemas del realismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- MACEIRAS, M. y J. TREBOLLE, (1995), *La hermenéutica contemporánea*, Valencia, Tirant Lo Blanch.
- MAINER, J.C. (2000), *La escritura desatada. El mundo de las novelas*, Madrid, Temas de hoy.
- MANCUSE, H. (1978), *La dimensión estética*, Barcelona, Materiales de Estudios y Publicaciones.
- MARCOS SÁNCHEZ, A. (2008), “La sartén por el mango: policías asesinos”, en Álex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 71-80.
- MARTELLA, G. (2008), “Adapting the Classics in Spanish America: The Early Years”, en *Journal of American & Comparative Cultures*, No. 24, pp. 123-126.
- MARTÍN CERREZO, I. (2006) *Poética del relato policíaco: de Edgar Allan Poe a Raymond Chandler*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- MARTÍN ESCRIBÀ, A. y J. SANCHEZ ZAPATERO, (2008), “Investigando al asesino”, en *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 9-12.
- MARTÍNEZ BONATI, F. (1992), *La ficción narrativa: (su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MAYORAL, J.A. (1999), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco/Libro.
- McCANN, S. (2000), *Gumshoe America: Hard-Boiled Crime Fiction and the Rise and Fall of New Deal Liberalism*, Durha, Duke University Press.

- MERIVALE, P. y S.E. SWEENEY, (1999), "The Game's Afoot: on the trail of the Metaphysical Detective Story", en *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 1-26.
- MERLEAU-PONTY, M. (1975), *Fenomenología de la percepción*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MESPLÈDE, C. (2007), *Dictionnaire des littératures policières. Vol. 1*, Nantes, Joseph K.
 ————— (2007), *Dictionnaire des littératures policières. Vol. 2*, Nantes, Joseph K.
- MILLER, D.A. (1988), *The Novel and the Police*, Berkeley, University of California Press.
- MIRA, J.J. (1956), *Biografía de la novela policíaca*, Barcelona, A.H.R.
- MISRAHI, A. (2002), *Edgar Allan Poe*, Barcelona, Océano.
- MONTE, A. del, (1962), *Breve historia de la novela policíaca*, Madrid, Taurus.
- MOORE, L.D. (2006), *Cracking the Hard-Boiled: a Detective History from the 20's to the Present*, Jefferson, McFarland & Co.
- MORRIS, C. (1985), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós.
- MUNBY, J. (1999), *Public Enemies, Public Heroes: Screening the Gangster from Little Caesar to Touch of Evil*, Chicago, University of Chicago Press.
- MURCH, A.E. (1968), *The Development of the Detective Novel*, London, P. Owen.
- NARCEJAC, T. (1986), *Una máquina de leer: la novela policíaca*, México, Fondo de Cultura Económica.
- NEALON, J. (1999), "Work of the detective, work of the writer: Auster's *City of Glass*", en Patricia Merivle y Susan Elizabeth Sweeney (ed.), *Detecting Texts: The Metaphysical Detective Story From Poe to Postmodernism*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, pp. 117-136.
- NEVINS, F. (2005), *Tonight, Somewhere in New York: The Last Stories and Unfinished Novel/By Cornell Woolrich*, New York, Carroll & Graf.
- NOVITZ, D. (1987), *Fiction, Knowledge and Imagination*, Philadelphia, Temple University Press.
- NÚÑEZ LADEVÉZE, L. (1977), *Lenguaje y comunicación. Para una teoría de la redacción periodística*, Madrid, Pirámide.
- NÚÑEZ, R. y E. DEL TESO, (1999), *Semántica y pragmática del texto común. Producción y comentario de textos*, Madrid, Cátedra.
- NUSSER, P. (2003), *Der kriminalroman*, Suttgart, J.B. Metzler
- OCAMPO, A. M. (1988), *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX Desde las generaciones del Ateneo y Novelistas de la Revolución. Tomo 1 (A-CH)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

- OHMANN, R. (1972), “El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid. Arcos/Libros, 35-57.
- (1988), “Los actos de habla y la definición de la literatura”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 11-34.
- OLEZA, M.C. (1981), “La literatura, signo de recepción crítica. Perspectivas actuales en el análisis semiológico del relato”, en José Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Síntesis, pp. 291-312.
- OOMEN, U. (1975), “Sobre algunos elementos de la comunicación poética”, José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid. Arcos/Libros, PP. 137-149.
- PALACIOS, J. (2008), “Psychokillers”, en Álex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 253-296.
- PALMER, J. (1983), *Thrillers, la novela de misterio*, México, Fondo de Cultura Económica.
- PAREDES NUÑEZ, J. (1989), *La novela policíaca española*, Granada, Universidad de Granada.
- PARSONS, T. (1980), *Nonexistence Objects*, New Haven, Yale University Press.
- PELLEC, Y. le (1989), “Private I: le privé, le secret et l’intime dans le roman noir classique”, en Yves Reuter (ed.), *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Dennis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, pp. 139-155.
- PELLICER, R. (2008), “La problemática identidad del asesino en la novela policíaca argentina”, en Álex Martín y Javier Sánchez (ed.), *Palabras que matan*, Córdoba, Almuzara, pp. 123-148.
- PEÑATE RIVERO, J. (2010), *Trayectorias de la novela policial en España: Francisco González Ledesma y Lorenzo Silva*, Madrid, Visor.
- PÉREZ, G.J. (2002), *Ortodoxia y heterodoxia de la novela policíaca hispana: variaciones sobre el género negro*, Newark, Juan de la Cuesta.
- PIGLIA, R. (2001), “Sobre el género policial”, en *Crítica y ficción*. Barcelona, Anagrama, pp. 59-62.
- (2003), “Lo negro del policial”, en Daniel Link, *El juego de los cautos*, Buenos Aires, La marca, pp. 42-45.
- POPPER, K y J.C. ECCLES, (1980), *El Yo y su cerebro*, Barcelona, Lábora.
- PORTER, D. (1981), *The Pursuit of Crime*, New Haven, Yale University Press.
- (1983), “Backward Construction and the Art of Suspense”, en Glenn W. Most y William Stowe (ed.), *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*, New York. Harcourt Brace, pp. 327-340.

- POSNER, R. (1976), "Comunicación poética frente a lenguaje literario (o la falacia lingüística en la poética)", en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 125-136.
- POSPELOV, G.N. (1967), "Literatura y sociedad", *Sociología de la creación literaria*, en Lucien Goldmann (ed.), Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 75-96.
- POZUELO YVANCOS, J. M. (1994), *La teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- _____ y R.M. ARADRA SÁNCHEZ (2000), *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra.
- _____ (2006), "Canon e historiografía literaria", en *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario, vol. IX, pp.17-28.
- PRADA OROPEZA, R. (1991), *El lenguaje narrativo*, Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- _____ (1993), *Análisis e interpretación del discurso narrativo literario, Tomo 1*. Zacatecas, Universidad Autónoma de Zacatecas.
- _____ (1999), *Literatura y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica-Universidad Veracruzana-Universidad Autónoma de Puebla.
- PRATT, M.L. (1977), *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Bloomington, Indiana University Press.
- PRIESTMAN, M. (1990), *Detective Fiction and Literature the Figure on the Carpet*, Basigstoke, Macmillan.
- _____ (1998), *Crime Fiction From Poe to the Present*, Plymouth, Northvote House, London, British Council.
- PUJANTE SÁNCHEZ, J. D. (1992), *Mimesis y siglo XX*, Murcia, Universidad de Murcia.
- QUINCEY, T. de (1999), *Del asesinato considerado como una de las bellas artes*, Madrid, Alianza.
- RESCHER, N. (1975), *A Theory of Possibility: A Constructivist and Conceptualist Account of Possible Individuals and Possible Worlds*, Oxford, Blackwell.
- RESINA, J.R. (1997), *El cadáver en la cocina: la novela criminal en la cultura del desencanto*. Barcelona, Anthropos.
- REUTER, Y. (1989), "Le system des personnages dans le roman à suspense", en *Le roman policier et ses personnages*, Saint-Dennis, Presses Universitaires de Vincennes, Université Paris VIII, pp. 157-172.
- _____ (2005), *Le roman policier*, Paris, Armand Colin.
- REYES, A. (1984), "Sobre la novela policial", en *Obras completas*, Tomo IX, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 457-461.

- REYES, G. (1990), *La pragmática lingüística*, Barcelona, Montesinos.
- RICCEUR, P. (2000a), *Temps et récit I*. Paris, Seuil.
- (2000b), *Del texto a la acción. Ensayos sobre hermenéutica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- RIVIÈRE, F. (1989), *Les couleurs du noir: biographie d'un genre*, Paris, Chêne.
- RODRÍGUEZ HUÉSCAR, A. (1985), *Perspectiva y verdad*, Madrid, Alianza.
- RODRIGUEZ LOZANO, M.G. y E. FLORES (2005), *Bang! Bang!: pesquisas sobre narrativa policíaca mexicana*, México, Universidad Nacional Autónoma, Centro de Estudios Literarios.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Envida.
- RODRIGUEZ JOULIA SAINT-CYR, C. (1970), *La novela de intriga*, Madrid, ANABA.
- (1972), *La novela de intriga: diccionario de autores, obras y personajes*, Madrid, ANABA.
- ROJAS MARCOS, L. (2001), *La ciudad y sus desafíos*, Madrid, Espasa Calpe.
- ROMERA CASTILLO, J. (1981), “La literatura, signo autobiográfico. El escritor, signo referencial de su escritura”, en *La literatura como signo*, Madrid, Síntesis, pp. 13-56.
- ROWLAND, S. (2004), *From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Writers in Detective and Crime Fiction*, Hounmills, Palgrave.
- RUSSEL, N. (1970), *The Unembarrassed Muse: The Popular Arts in America*, Nueva York, The Dial Press.
- RYAN, M.L. (1979), “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 253-301.
- (1997), “Mundos posibles y relaciones de accesibilidad: una tipología semántica de ficción”, en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 181-205.
- SÁNCHEZ TRIGUEROS, A. (2008), “La novela criminal” en *La pluma en el dintel. Prólogo de El hechizado*, Granada, Editorial Universidad de Granada, pp. 185-192.
- SANTAULARIA, I. (2009), *El monstruo: una introducción a la ficción de los asesinos en serie*, Barcelona, Laertes.
- SANTIAGO MULAS, V. de (1996), *Historia externa de la novela criminal en España (1939-1975)*, Madrid, Universidad Complutense.
- SAVATER, F. (2010), “Novela detectivesca y conciencia moral: ensayo de poética”, en Àlex Martín Escribà y Javier Sánchez Zapatero, *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*, Valladolid, Difácil, pp. 19-26.

- SAYERS, D. (1928-1929), "The Omnibus of Crime", en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon and Shuster, Inc., pp. 71-109.
- SCAGGS, J. (2009), *Crime Fictions*, London, Routledge.
- SCHAEFFER, J.M. (2006), *¿Qué es un género literario?*, Madrid, Akal.
- SCHMIDT, S. J. (1977), *Teoría del texto*, Madrid, Arcos/Libros.
- (1984), "La auténtica ficción es que la realidad existe", en Antonio Garrido Domínguez (ed.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 207-238.
- SCHOPENHAUER, A. (2003), *El mundo como representación y voluntad*, Madrid, Trotta.
- SCHWEIGHAEUSER, J.P. (1984), *Le roman noir français*, Paris, Presses Universitaires de France.
- SEARLE, J. R. (1997), *La construcción de la realidad social*, Barcelona, Paidós Iberoamérica.
- SHERMAN, S. (1996), *Finance and Fictionality in the Early Eighteenth-Century: Accounting for Defoe*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SILVESTRI, L. (2001), *Buscando el camino: reflexiones sobre la novela policíaca en España*, Madrid, Bercimuel.
- SMITH, E.A. (2000), *Hard Boiled: Working-Class Readers and Pulp Magazines*, Philadelphia, Temple University Press.
- SPANG, K. (2000), *Géneros literarios*, Madrid, Síntesis.
- SPANOS, W.V. (1987), "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Postmodern Literary Imagination", en *Repetitions: The Postmodern Occasion in Literature and Culture*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, pp. 13-50.
- STAIGER, E. (1966), *Conceptos fundamentales de poética*, Madrid, Rialp.
- STIERLE, K. (1975), "¿Qué significa <<recepción>> en los textos de ficción?", en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros, PP. 87-143.
- SYMONS, J. (1962), *The Detective Story in Britain*, London, F. Mildner & Sons.
- (1992), *Bloody Murder. From the Detective Story to the Crimen novel*, New York, Penguin Books Ltd.
- STAVANS, I., J. H. LYTTLE y J.A. MATTSON, (1997), *Antiheroes: Mexico and its Detective Novel*, Fairleigh, Dickinson University Press
- STEAD, P.J. (1953), *Vidocq; a biography*, New York, Staples Press.
- THOMPSON, J. (1993), *Fiction, Crime, and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*, Chicago, University of Illinois Press.
- TODOROV, T. (1966), "Typologie du roman policier", en *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, pp. 55-65.

- 1974. *Introducción a la literatura fantástica*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.
- 1987. “El origen de los géneros”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 31-48.
- TOMACHEVSKI, B. (1982), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- TORRES, V.F. (2003), *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- TRÍAS, E. (1985), *Los límites del mundo*, Barcelona, Ariel.
- (1991), *Lógica del límite*, Barcelona, Destino.
- VALLES CALATRAVA, J. (1991), *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada.
- (1996), “La crítica sociológica continental. La Escuela de Frankfurt”, en Antonio Sánchez Trigueros (ed.), *Sociología de la literatura*, Madrid, Síntesis, pp. 79-86.
- VAN DIJK, T.A. (1978a), “La pragmática de la comunicación literaria”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid. Arcos/Libros, pp. 171-194.
- (1978b), *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós.
- (1998), *Texto y contexto: semántica y pragmática del discurso*, Madrid, Cátedra.
- (2000), *El discurso como interacción social: estudios sobre el discurso. Una introducción multidisciplinaria*, Barcelona, Gedisa.
- VAN DINE, S.S. (1928), “Twenty Rules for Writing Detective Stories”, en Howard Haycraft (ed.), *The Art of the Mystery Story*, New York, Simon and Shuster, Inc., pp. 189-193.
- VATTIMO, G. (1989), *El sujeto y la máscara*, Barcelona, Península.
- VÁZQUEZ DE PARGA, S. (1986), *De la novela policíaca a la novela negra*, Barcelona, Plaza & Janes.
- (1993), *La novela policíaca en España*, Barcelona, Ronsel.
- WALKER, J.S. (2002), “Criminality and (self) discipline: the case of Paul Auster”, en *MFS Modern Fiction Studies*, V.48, No. 2, pp. 389-421.
- WELLEK, R y A. WARREN, (1953), *Teoría literaria*, Editorial Gredos.
- WHITING, F. (2005), “Bodies of Evidence: Post-War Detective Fiction and the Monstrous Origins of the Sexual Psychopath”, en *The Yale Journal of Criticism*, V.18, No. 1, pp. 149-178.
- WILSON, C.P. (2000), *Cop Knowledge: Police Power and Cultural Narrative in Twentieth-Century America*, Chicago, University of Chicago Press.

WITTA, M. (2001), *Le roman policier: histoire, classifications des genres, bibliographie*, Paris, Maire de Paris.

WOELLER, W. y B. CASSIDAY, (1988), *The literature of crime and detection: an illustrated history from antiquity to the present*, New York, Leipzig.

YATES, D.A. (1964), *El cuento policial mexicano*, México, Andrea.

ZIMMERMANN, B. (1974), “El lector como productor: en torno a la problemática del método de la estética de la recepción”, en José Antonio Mayoral (ed.), *Estética de la recepción*, Madrid. Arco/Libros, pp. 39-58.

IV. Referencias de internet

Real Academia de la Lengua Española. <http://www.rae.es/>. 26 de noviembre de 2006.

Periódico <<El Universal de México>>. <http://www.eluniversal.com.mx/noticias.html>. 5 de enero de 2007.

Revista *Black Mask*. <http://www.blackmaskmagazine.com/history.html> 24 de octubre de 2006.

<http://www.victorianlondon.org/mysteries>. 20 de octubre de 2007.

Editorial Gallimard. http://www.gallimard.fr/collections/serie_noire.htm. 14 de marzo de 2009.

BERMÚDEZ, M.E. “Qué es lo policíaco en la narrativa”. http://www.hemerodigital.unam.mx/ANUIES/itam/estudio/estudio10/sec_30.html. 5 de abril 2004.

CASTILLO, C. “Colombia: violencia y narración”. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero27/colombia.html>. 13 de marzo de 2009.

CARRIÓN A. “Elogio de la novela policíaca”. <http://members.tripod.com/pce50/toppage13.htm>. 2 de abril de 2004.

FIGUEROA SÁNCHEZ, C. R. 2000. “Gramática-Violencia: Una relación significativa para la narrativa colombiana de segunda mitad del siglo XX”. <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/src/inicio/ArtPdfRed.jsp>. 10 de febrero de 2007.

FORNARO, M. “La narrativa policial en Uruguay, o el cadáver en el ropero”. <http://www.letrasdechile.cl/>. 2 de febrero de 2004.

Haidar, J. "La complejidad y los alcances de la categoría de semiosfera". Entretextos N° 6, Revista electrónica semestral de estudios semióticos de la cultura. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1303583>. 3 de febrero de 2006.

Manchette, Jean Patrick, <http://www.jean-patrick-manchette.fr/> 15 de abril de 2009.

Millas, J.J. "Introducción a la novela policíaca". <http://personales.mundivia.es/jmallart/literatu/jjmillas.htm>. 1 de marzo de 2004.

Paúl Arranz, M.M. (2003), "Formas literarias del compromiso en la narrativa mexicana del fin del milenio". <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/mexicana.html>. 20 de junio de 2007.

Pino, M. "El relato policial en América Latina". <http://www.letrasdechile.cl/>. 2 de febrero de 2004.

Vásquez Rocca, A. (2004), "Semántica de los mundos posibles". <http://www.filosofia.net/materiales/num/num21/semantica.htm>. 10 de junio de 2007.

Breve compendio de autores

A

ABAD, Iñaki

(Bilbao, España, 1963)

Su obra se centra en la narrativa de espionaje

El hábito de guerra (2002) y *Los malos dioses* (2007).

ABASOLO, José Javier

(España, 1957)

Lejos de aquel instante (1997), *Nadie es inocente* (1998), *Una investigación ficticia* (2000), *Hollywood-Bilbao* (2004), *El color de los muertos* (2005), *El aniversario de la Independencia, Antes de que todo se derrumbe* (2006), *Heridas permanentes* (2007) y *Pájaros sin alas* (2010)

ADAMO, Christine

(Francia, 1965)

Requiem pour un poisson (2005), *Noir austral* (2006) y *Web mortem* (2009).

ADAMOV, Arkadi

(Rusia, URSS, 1930)

Ex miembro de la Brigada Criminal de Moscú. Su obra es inédita en español.

Slym Vétrom (1975) y *Petlia* (1976).

ADAMS, Cleve F.

(Chicago, Illinois, EE.UU., 1895-Glendale, California, EE.UU., 1949)

Perteneciente a la segunda generación de autores *hard-boiled* norteamericanos. Es el creador del ultraderechista detective privado REX MCBRIDE.

Serie <<Rex McBride>>

Sabotage (1940), *Up Jumped the Devil / Murder All Over* (1943), *The Crooking Finger* (1944) y *Shady Lady* (1955) [póstuma].

Novelas

An Sudden Death (1940), *The Black Door* (1941), *Decoy* (1941), *The Private Eye* (1942), *What Price Murder* (1942), *Contraband*, (1950) [póstuma] y *No Wings on Cop* (1950) [póstuma].

Bajo el pseudónimo John Spain

Dig Me a Grave (1942), *Deat is Like That* (1943) y *The Evil Star* (1944).

Bajo el pseudónimo Franklin Charles

The Vice Czar Murders (1941)

AKUNIN, Boris

(Georgia, URSS, 1950)

Pseudónimo del periodista Grigori Chalvovitch Tchkhartichvili Su obra literaria se centra en el trabajo policíaco de los burócratas ERAST PETROVICH FANDORIN y su nieto NICHOLAS FANDORIN, y de la monja-investigadora PELAGIA.

Serie <<Erast Petrovich Fandorin>>

El ángel caído (*Azazel*, 1998), *Gambito turco* (*Turetsky gambit*, 1998), *Muerte en el Leviatán* (*Leviafan*, 1998), *Conspiración en Moscú* (*Smert Ajilesa*, 1998), *La sota de picas* (*Pikovy valet*, 1999), *El decorador* (*Dekorator*, 1999), *El consejero de Estado* (*Statsky sovetnik*, 1999), *La coronación o El último de los Románov* (*Koronatsia, ili Posledni iz Romanov*, 1999), *La amante de la muerte* (*Lyubovnitsa smerti*, 2001), *El amante de la muerte* (*Lyubovnik smerti*, 2001), *El carro de diamantes* (*Almaznaya koleznitsa*, 2003) y *El rosario de jade* (*Nefritovye chyotki*, 2006).

Serie <<Nicholas Fandorin>>

Altyn-tolobas (2000), *Lectura de casa* (*Vneklassnoe chtenie*, 2002), *F.M.* (2006) y *Halcón y golondrina* (*Sokol y lastochka*, 2009).

Serie <<Pelagia>>

Pelagia y el bulldog blanco (*Pelagia i bely buldog*, 2000), *Pelagia y el monje negro* (*Pelagia i chorni monaj*, 2001) y *Pelagia y el gallo rojo* (*Pelagia i krasny petuj*, 2003).

AGUILAR, Carlos

(Madrid, España, 1958)

La interferencia (1990) y *Simbiosis* (1994)

AGUSTÍ, Miguel

(España)

Amante muerta no hace daño (1989)

ALBERT, Marvin

(Filadelfia, EE.UU., 1924-Menton, Provenza-Alpes-Costa Azul, Francia, 1996)

Su obra literaria abarca lo policíaco, lo criminal, el espionaje y el *thriller*. Es el creador de diversos detectives privados, entre los que sobresale el franco-americano PIERRE-ANGE SAWYER.

Serie <<Sawyer>>

The Dark Goddess (1978), *Stone Angel* (1986), *Get Off at Babylon* (1987), *Long Teeth* (1987), *The Midnight Sister* (1989), *Bimbo Heaven* (1990), *The Zig-Zag Man* (1991) y *The Riviera Contract* (1992).

Novelas

The Gargoyle Conspiracy (1975), *Hidden Lives* (1981), *The Medusa Complex* (1982), *Operation Lila* (1983) y *The Golden Circle* (1987).

Bajo el pseudónimo Albert Conroy

The Road's End (1952), *The Chisellers* (1953), *Nice Guys Finish Dead* (1957), *The Mob Says Murder* (1958), *Murder in Room 13* (1958), *Devil in Dungarees* (1960), *Mr. Lucky* (1960) y *The Looters* (1961).

Bajo el pseudónimo Nick Quarry

Serie del detective privado <<Jake Barrow>>

The Hoods Come Calling (1958), *Trail of a Tramp* (1958), *The Girl with No Place to Hide* (1959), *No Chance in Hell* (1960), *Till It Hurts* (1960) y *Some Die Hard* (1961).

Bajo el pseudónimo Anthony Rome

Serie del detective privado <<Tony Rome>>

Miami Mayhem/Tony Rome (1960), *The Lady in Cement* (1961) y *My Kind of Game* (1962).

Bajo el pseudónimo Nick Quarry

The Don Is Dead (1972) y *The Vendetta* (1973).

Bajo el pseudónimo Al Conroy

Soldato! (1972), *Death Grip!* (1972), *Strangle Hold!* (1973), *Murder Mission!* (1973), y *Blood Run!* (1973).

Bajo el pseudónimo Ian MacAlister

Skyhawk Mission (1973), *Driscoll's Diamonds* (1973), *Strike Force 7* (1974) y *Valley of the Assassins* (1976).

ALLAIN, Marcel y Pierre SOUVESTRE

(París, Francia, 1885-1969), (Plomelin, Francia, 1874-1914)

Son los creadores de la serie protagonizada por el criminal FANTÔMAS.

Fantômas (1911), *Juve contre Fantômas* (1911), *Le mort qui tue* (1911), *L'Agent Secret* (1911), *Un Roi Prisonnier de Fantômas* (1911), *Le Policier Apache* (1911), *Le Pendu de Londres* (1911), *La Fille de Fantômas* (1911), *Le Fiacre de Nuit* (1911), *La Main Coupée* (1911), *L'Arrestation de Fantômas* (1912), *Le magistral cabriolear* (1912), *La Livrée du Crime* (1912), *La Mort de Juve* (1912), *L'Évadée de Saint-Lazare* (1912), *La Disparition de Fandor* (1912), *Le Mariage de Fantômas* (1912), *L'Assassin de Lady Beltham* (1912), *La Guêpe Rouge* (1912), *Les Souliers du Mort* (1912), *Le Train Perdu* (1912), *Les Amours d'un Prince* (1912), *Le Bouquet Tragique* (1912), *Le Jockey*

Masqué (1913), *Le Cercueil Vide* (1913), *Le Faiseur de Reines* (1913), *Le Cadavre Géant* (1913), *Le Voleur d'Or* (1913), *La Série Rouge* (1913), *L'Hôtel du Crime* (1913), *La Cravate de Chanvre* (1913), *La Fin de Fantômas* (1913).

ALLAIN, Marcel

Después de la muerte de Pierre Souvestre, Allain continuó con la serie <<Fantômas>>.

Fantômas est-il ressuscité? (1925), *Fantômas, Roi des Recéleurs* (1925), *Fantômas en Danger* (1926), *Fantômas prend sa Revanche* (1927), *Fantômas Attaque Fandor* (1928), *Si c'était Fantômas?* (1933-1938), *Oui, c'est Fantômas!* (1933-1938), *Fantômas Joue et Gagne* (1935-1938), *Fantômas Rencontre l'Amour* (1946), *Fantômas Vole des Blondes* (1948) y *Fantômas Mène le Bal* (1963).

AMBLER, Eric

(Londres, Inglaterra, 1909-1998)

Su obra literaria se centró en la literatura de espionaje.

The Dark Frontiere (1936), *Uncommon Danger* [Título en EE.UU. *Background to Danger*] (1937), *Építaph for a Spy* (1938), *Cause for Alarm* (1938), *The Mask of Dimitrios* (1939) [Título en EE.UU. *A Coffin for Dimitrios*], *Journey into Fear* (1940), *Judgment on Deltchev* (1951), *The Schirmer Inheritance* (1953), *The Night-Comers / State of Siege* (1956), *Passage of Arms* (1959), *The Light of Day / Topkapı* (1962), *A Kind of Anger* (1964), *This Gun for*

Hire/Dirty Story (1967), *The Intercom Conspiracy/The Quiet Conspiracy* (1969), *The Levanter* (1972), *Doctor Frigo* (1974), *Send No More Roses* [Título en EE.UU. *The Siege of the Villa Lipp*] (1977) y *The Care of Time* (1981).

AMILA, Jean/John

(París, Francia, 1910-1995)

Su extensa obra literaria abarca tanto la narrativa criminal, la policíaca como el *thriller*.

Novelas

Y'a pas de bon Dieu (1950), *Motus* (1953), *La bonne tisane* (1955), *Sans attendre Godot* (1956), *Le Neuf de pique* (1956), *Les loups dans la bergerie* (1959) *Le drakkar* (1959), *Jusqu' à plus soif* (1962), *Langes radiexu* (1963), *Pitié pour les rats* (1964), *La lune d'Omaha* (1964), *Noces de soufre* (1964), *Les Fous de Hong-Kong* (1969), *Le Grillon enragé* (1970), *La Nef des dingues* (1972), *Contest-Flic* (1972), *Terminus iéna* (1973), *À qui ai- Je l'honneur* (1974), *Le Pigeon du Faobourg* (1981), *Les Bouchers des Hurlus* (1982), *Le Chien de Montargis* (1983) y *Au balcon d'Hiroshima* (1985).

Cuentos

L'eclouse noire (1989) y *Langes Radioux* (1984)

Bajo el pseudónimo Jean Meckert

Les Coups (1941-1942), *L'Homme au marteau* (1943), *La Lucarne* (1945), *Nos avons les mains rouges* (1947), *La Ville de plomb* (1949), *Je suis un monstre* (1952), *Nous sommes tout des assassins* (1952), *Justice est faite* (1954), *La Tragédie de*

Lurs (1954), *La vierge et le taureau* (1971), *La marche au canon* (2005).¹

Bajo el pseudónimo Albert Duvivier

La première enquête de l'inspecteur Lentraille (1940).

Bajo el pseudónimo Edouard Duret

Bâti sur le mensonge (1944), *Dumesnil ; Bompied le criminaliste* (1944), *La Cabane des dolomites* (1945), *Camille* (1945), *Le Journal de Marie Laurent* (1945), *La lettre fatale* (1945) y *L'Insect maléfique* (1959).

Bajo el pseudónimo Marcel Pivert²

Des femmes ont disparu, *L'hallucinante aventure chez les incas*, *On a volé un mort*, *Le tueur inconnu*, y *L'hallucinante aventure du professeur Corbier*³.

AMPUERO, Roberto

(Valparaíso, Chile, 1953)

Es el creador del detective privado CAYETANO BRULÉ

Serie <<Cayetano Brulé>>

¿Quién mató a Cristián Kustermann? (1993), *Boleros en la Habana* (1996), *El alemán de Atacama* (1996), *Cita en el Azul* (2004), *Halcones de la noche* (2005), *El caso Neruda* (2008).

¹ Publicada después de su muerte.

² No existen datos por parte de la Editorial Fournier sobre el año de publicación de ninguno de estos cinco títulos.

³ No ha sido posible encontrar su fecha de publicación.

ANDREVON, Jean-Pierre

(Bourgon-Jallieu, Isère, Francia, 1937)

Su obra literaria explora tanto lo policíaco como el *thriller* [*Comme une odeur de mort, Coup de sang, Leur tête à couper, La Mort blanche, Incendie d'août*]

Novelas

Le Travail du furet à l'intérieur du poullailler (1983), *Soupons sur Hydra* (1984), *Cauchemars de sang* (1986), *Comme une odeur de mort* (1989), *Sherman* (1989), *Sukran* (1989), *Coup de sang* (1992), *Il y a un bandit sous mon lit!* (1992), *Leur tête à couper* (1993), *La Mort blanche* (1993), *Incendie d'août* (1993), *Le dernier dimanche de monsieur le chancelier Hitler* (1995), *Le masque au sourire de crocodile* (1995), *Huit morts dans l'eau froide* (1995), *Chasse à mort* (1995), *Chasse à mort* (1996). *Blanche est la couleur des rêves* (1997), *Pappy End* (1997), *Les morts ont la vie dure* (1997), *Requiem pour dix cerveaux en fugue* (1999), *Une nuit dans la tour de verre* (1999), *Gueule de rat* (1999), *Les fantômes ne vieillissent jamais* (2000), *La cachette* (2001), *L'Oeil derrière l'épaule* (2001), *L'amour comme un camion fou* (2001), *Le Jour des morts* (2003), *De vague ey de brume* (2004), *Les gros seins de la petite juive* (2006), *Le Monde enfin* (2006)

Cuentos

L'Ascenseur tembre (*Polar*, 1992), *Incertains 11 septembre* (*Noirs complots*, 2003), *Sur la banquette arrière* (*Bifrost*, 2003), *La Dernière pluie* (*Demain la terre*, 2003), *Marée descendante* (*Demain la terre*, 2003), *Il y a toujours une seconde chance* (*Galaxie*, 2004).

ANI, Friedrich

(Kochel, Alemania, 1959)

Su obra literaria se centra en la serie policíaca protagonizada por TABOR SÜDEN, un policía alemán de origen turco.

Serie <<Tabor Süden>>

Die Erfindung des Abschieds. Martin Heuer begeht Selbstmord (1998), *Verzeihen* (2001), *La promesa del ángel caído* (*Süden und das Gelöbnis des gefallenen Engels*) (2001), *El bebedor del tranvía* (*Süden und der Straßenbahntrinker*, 2002), *Süden und die Frau mit dem barten Kleid* (2002), *Süden und das Geheimnis der Königin* (2002), *Süden und das Lächeln des Windes* (2003), *Süden und der Luftgitarist* (2003), *Süden und der glückliche Winkel* (2003), *Süden und das verkehrte Kind* (2004), *Süden und das grüne Haar des Todes* (2005) y *Süden und der Mann im langen schwarzen Mantel* (2005).

APPEL, Benjamin

(Nueva York, EE.UU., 1907-1977)

Su obra literaria se enfoca en la narrativa criminal.

Brain Guy/The Enforcer (1934), *Four Roads to Death/Gold and Flesh* (1935), *Runaround* (1937), *The Power-House* (1939), *The Dark Stain* (1943), *But Not Yet Slain* (1947), *Plunder* (1952), *Dock Walloper* (1953), *Life and Death of a Tough Guy / Teen-Age Mobster* (1955), *Hell's Kitchen / Alley Kids* (1956), *Jacob Steele - One Man, One Mission* (1957), *The Raw Edge* (1958), *The Funhouse/The Death Master* (1959), *Big Man, A Fast Man* (1961), *A Time of Fortune* (1963) y *Brain Guy/Plunder* (2005).

ARGEMÍ, Raul

(Argentina, 1946)

El gordo, el francés y el ratón Pérez (1996), *Los muertos siempre pierden los zapatos* (2002), *Penúltimo nombre de guerra* (2004), *Patagonia chu, chu* (2005), *Siempre la misma música* (2006), *retrato de familia con muerta* (2008), *La ñultima caravana* (2008) y *Matar en Barcelona* (2009).

ARJOUNI, Jacob

(Frankfurt, Alemania, 1964)

Creador del detective privado alemán, de origen turco, KEMAL KAYANKAYA.

Happy Birthday, turco (*Happy Birthday, Türkei*, 1988), *Más cerveza* (*Mehr Bier*, 1987), *Ein Mann, Ein Mord* (1992) y *Kismet* (2001).

ARNAUD, G.J.

(Saint-Gilles-du-Gard, Camargue, Francia, 1928)

Le sel sur les plaies (1959), *A tête coupée* (1960), *Virus* (1960), *L'Eternité pour nous* (1960), *Faux-frères* (1961), *Haut vol* (1961), *Forces contaminées* (1961), *Dernier convoi* (1962), *Agonie* (1962), *Afin que tu vives* (1962), *Mission D.C* (1962), *Un coup de chien* (1963), *Exhumation* (1963), *Chutes* (1963), *Fac-Similés* (1963), *Brumes jaunes* (1963), *Mainmise* (1963), *Les Aveux* (1964), *Témoin Unique* (1964), *Droit d'asile* (1964), *La cellule imparfaite* (1964), *Equipages en alerte* (1964), *Commandos perdus* (1965), *Fonds dangereux* (1965), *La Mine* (1965), *Les Détrousseurs* (1965), *La Tentation* (1965),

Infortune (1966), *Substitution* (1966), *Tel un fantôme* (1966), *Tatouage* (1967), *Les yeux fous* (1967), *Les Intrus* (1967), *Notre oncle de Cincinnati* (1968), *Les lacets du piège* (1968), *Ronde funèbre* (1968), *Le Guet Apens* (1969), *Le Rescapé* (1969), *Balle de charité* (1969), *Retour de fièvre* (1970), *Traumatisme* (1970), *L'Enclos* (1970), *Un charter pour l'enfer* (1971), *Séquelles* (1971), *Les longs manteaux* (1971), *Basse besogne* (1972), *Tendres termites* (1972), *Le cœur froid* (1972), *Au nom du Père* (1973), *La Défroque* (1973), *Un petit paradis* (1974), *L'œil du serpent* (1974), *Cbiens écorchés* (1974), *La Maison-Piège* (1975), *Monsieur Paloma* (1975), *L'Homme noir* (1975), *Enfantisme* (1976), *Plein la vue* (1976), *Deux doigts dans la porte* (1976), *Je ne vivrai plus jamais seule* (1976), *La Tête dans le sable* (1977), *L'Enfer du décor* (1977), *Profil de mort* (1977), *Les Gens de l'hiver* (1977), *Les Jendis de Julie* (1978), *L'Aboyeur* (1978), *Brûlez-vous tous!* (1978), *Les Enfants de Périlla* (1978), *Noël au chaud* (1979), *Raison perdue* (1979), *La Tribu des Vieux Enfants* (1979), *Les Généurs* (1979), *Les Imposteurs* (1980), *Le Coucou* (1980), *La Vasière* (1981), *Quartier condamné* (1981), *Ami-ami flic* (1982), *Bunker-parano* (1982), *Le Pacte* (1983), *Nécro* (1983), *Le Veilleur* (1984), *Mozart-panique* (1985), *Drôle de regard* (1985), *Maudit Blood* (1985), *Mère carnage* (1986), *La Recluse* (1987), *Une si longue angoisse* (1988), *La vie truquée* (1997), *Le Petit Bonheur piégé* (1998), *L'Antizyklon des atroces* (1998), *L'Homme au fiacre* (1998), *Le Rat de la conciergerie* (1998) y *La Congrégation des assassins* (1999).

Bajo el pseudónimo de Saint Gilles

Ne tirez pas sur l'inspecteur (1952), *Noces d'acier* (1954), *Du sable pour linceil* (1957), *Puisque je*

dois mourir (1957), *À l'heure de notre angoisse* (1957)⁴, *Je m'accuse* (1958), *Dernière heure* (1958), *Seule la mort* (1958), *De miel et de fiel* (1959) y *Un froid de morgue* (1959).

Bajo el pseudónimo de Georges Murey

La peur dans les veines (1958), *Urgence à Sidney* (1959), *Coup de force à Cuba* (1959), *Maudit Blood* (1960), *erritoire en alerte* (1960), *Bridge pour agents spéciaux* (1960), *Pré-sabotage* (1960), *Offensive sans répit* (1961), *Provocation* (1965), *Zone maudite* (1965), *Poivre aux yeux* (1965), *Gács au Chili* (1965), *Frappez la monnaie*, (1965).

Bajo el pseudónimo de Ugo Solenza

Il ne viendra plus perssonne (1975) y *Le Vampire des routes* (1980).

Bajo el pseudónimo de David Kyne

Embuscade en Birmania (1969).

Bajo el sinónimo de Baleine

L'Antizyklon des Atroces (1998).

Narrativa de espionaje

Action à froid (1957), *Commando pirate* (1957), *Baroud au Tibesti* (1957), *Direction Budapest* (1957), *Traquenard à Bagdad* (1957), *Rendez-vous à Pékin* (1958), *Ultime Parade* (1958), *Traite sur la mort* (1959), *Luc Ferran du N.I.D.* (1958), *Luc Ferran liquide* (1958), *Luc Ferran s'acharne* (1958), *Sérénade pour Luc Ferran* (1959), *Luc Ferran boit du Pulque* (1959), *Luc Ferran feinte en Finlande* (1959), *Luc Ferran et la*

veuve (1959), *Luc Ferran cravache* (1960), *Luc Ferran dans le brouillard* (1961), *Luc Ferran quitte le N.I.D* (1966), *Luc Ferran et son Noël rouge* (1966), *Luc Ferran est trahi* (1966), *Luc Ferran sauve la base* (1966), *Objectif truqué* (1966), *Luc Ferran joue les beatnicks* (1966), *Week end au château* (1966), *Luc Ferran et le réseau radio-actif*, (1966), *Escalade diabolique* (1967), *Bas les masques* (1967), *Amère mission pour Luc Ferran* (1969), *Convois suspects*, (1966), *Les Egarés* (1966), *Cargaison insolite* (1967), *Le Commander rit jaune* (1967), *Double pour le Commander* (1968), *Le Commander souffle la torche* (1968), *Le Commander prend la piste* (1969), *Le commander et l'Evadé* (1969), *Piège pour une nation* (1969), *Un amiral pour le Commander* (1970), *L'Amnésique venu de la mer* (1970), *Echec au froid*, *Commander* (1970), *Coup de vent pour le Commander* (1971), *Le commander et la Mamma* (1971), *Le commander dans un fauteuil* (1971), *Jouez serré*, *Commander* (1972), *Le Commander et le Révérend* (1972), *Des milliers de vies* (1972), *Le commander et la Combine* (1972), *Combien de marins...* (1973), *Le Commander et les spectres* (1973), *Compagnons de sang* (1973), *Le Commander et la voyante* (1973), *Pour mémoire*, *Commander* (1973), *Le Commander et la Tueuse* (1974), *Le commander et le Déserteur* (1974), *Les Fossoyeurs de la liberté* (1974), *Escadron spécial* (1974), *Smog pour le Commander* (1975), *Le Commander et le Vigile* (1975), *Trio infernal pour le Commander* (1975), *Le moine d'Aspara* (1975), *Du Blé pour le Commander*, (1976), *Agonie pour une capitale* (1976), *Sorcières en jeans* (1976), *Aux armes* (1976), *La Peste aux mille milliards de dents* (1976), *Le commander enterre la hache* (1977), *Alternative mortelle* (1977), *Peur blanche pour le Commander* (1977), *Le Gaucho de Munich* (1977),

⁴ Según la página oficial de Arnaud (<http://lienrag.free.fr/home.htm>) el título es *Alors de notre angoisse*.

Subversive club (1978), *Le Mauve sied au Commander* (1978), *Le Lait de la violence* (1978), *Coupe sanglante pour le Commander* (1978), *Le Couple inquiet de Montréal* (1979), *Pas de miracle pour le Commander* (1979), *Le Vent des morts* (1979), *Président pourriture* (1979), *Colonel Dog* (1980), *Les Momies de Mexico* (1980), *Coquelicot-Party* (1980), *Fanatiquement vôtres* (1980), *Contrat provocation* (1981), *Le Fric noir* (1981), *Dossiers brûlants* (1981), *Les Veuves de Berlin* (1982), *Syndrome toxique* (1982), *Les Rescapés u Salvador* (1983), *Le Milliard des émigrés* (1983), *Le Dîme du diable* (1984), *Toubib-Connection* (1984), *Le Cancrelat de Miami* (1984), *Amères frontières* (1985), *Potion tragique* (1985) y *Cerveaux empoisonnés* (1986).

ARPAIA, Bruno

(Nápoles, Italia, 1957)

I forestieri (1990), *Il futuro in punta di piedi* (1994) y *L'Angelo della storia* (2001).

ARSENEVA, Elena

(Moscú, URSS, 1958)

Su obra se centra en la narrativa policíaca histórica –la Rusia del siglo XI y XII– protagonizada por ARTEM, un boyardo responsable de la seguridad de una pequeña ciudad

Serie <<Artem>>

Le sceau de Vladimir (1997), *La parure byzantine*, *Les enquêtes du boyard Artem* (1997), *Ambre mortel*, *Les enquêtes du boyard Artem* (1999), *La nuit des ondines*, *Les enquêtes du boyard Artem*

(1999), *L'espion du prince Oleg*, *Les enquêtes du boyard Artem* (2000), *La fourche du diable*, *Les enquêtes du boyard Artem* (2002) y *L'énigme du manuscrit*, *Les enquêtes du boyard Artem* (2003).

AUBERT, Brigitte

(Cannes, Francia, 1956)

Es la creadora del sheriff WILCOX, protagonista de la serie Jacksonville, ÉLISE ANDRIOLI, una investigadora amateur, del agente de policía MARCEL BLANC y del reportero LOUIS DENFERT.

Serie <<Jacksonville>>

Ténèbres sur Jacksonville (1994) y *La Morsure des ténèbres* (1999).

Serie <<Élise Andrioli>>

La Mort des bois (1996) y *La Mort des neiges* (2000).

Serie <<Marcel Blanc>>

Le Couturier de la mort (2000) y *Descentes d'organes* (2001).

Serie <<Louis Denfert>>

Le Miroir des ombres (2008), *La Danse des illusions* (2008) y *Projections macabres* (2009).

Novelas

Les Quatre fils du Docteur March (1992), *La Rose de fer* (1993), *Requiem Caraïbe* (1997), *Transfixions* (1998), *Éloge de la phobie* (2000), *Rapports brefs et étranges avec l'ombre d'un ange* (2002), *Funérarium* (2002), *Le Chant des sables* (2005), *Une âme de trop* (2006) y *Reflets de Sang* (2008).

Antología de cuentos

Nuits noires: nouvelles (2005), *Scènes de Crimes* (2007) y *Totale angoisse* (2009).

AURORA, Enrique

(Córdoba, Argentina, 1958)

Una noche seca y caliente (1994) y *Lectura perpétua* (2005).

AUSTER, Paul

(Neway, Nueva Jersey, EE.UU. 1947)

Ciudad de cristal (1985), *Fantasmas* (1986) y *La habitación cerrada* (1986).

AVELINE, Claude

(París, Francia, 1901-1992)

La double mort de Frédéric Belot (1932), *Le prisonnier* (1936), *Voiture 7, place 15* (1937), *L'Abonné de la ligne U* (1947), *Le Jet d'eau* (1947), *Double note sur la roman policier* (1947) y *L'œil de chat* (1970).

B

BALL, John Dudley

(Schenectady, Nueva York, EE.UU., 1911-California, 1988)

Creador de VIRGIL TIBBS, inspector de policía de Pasadena, California, y reputado criminólogo.

En el calor de la noche (*In the Heat of the Night*, 1965), *Frío en la espalda* (*The Cool Cottontail*, 1966), *Johnny y el teniente Tibbs* (*Johnny Get Your Gun*, 1969), *Five Pieces of Jade* (1972) y *The Eyes of Buddha* (1976).

BALLINGER, Bill S.

(Oskaloosa, Iowa, EE.UU., 1912-Tarzana, California, EE.UU., 1980)

Su obra abarca tanto lo criminal como el espionaje.

Narrativa criminal

Portrait in Smoke (1950), *The Tooth and the Nail* (1955), *The Longest Second* (1957), *The Wife of the Red Haired Man* (1956), *Formula For Murder* (1958), *Beacon in the Night* (1958), *The Fouth of Forever* (1963), *Not I, Said the Vixen* (1965), *The Heir Hunters* (1966) y *49 Days of Death* (1969).

Narrativa de espionaje

A spy at Angkor Wat (1965), *The Spy in the Jungle* (1965), *The Chineses Mask* (1965), *The Spy in the Java Sea* (1966) y *The Spy in Bangkok* (1966).

BAANTJER, Albert Cornelis

(Urk, Holanda, 1923-Alkmaar, Holanda, 2010)

Es el creador del inspector de policía holandesa JURIAAN De COCK

Serie <<DeCock>>

De Cock en een strop voor Bobby (1964), *Muerte en Amsterdam (De Cock en de wurger op zondag*, 1965), *De Cock en het lijk in de kerstnacht* (1965), *De Cock en de moord op Anna Bentveld* (1967), *De Cock en het sombere naakt* (1967), *De Cock en de dode harlekijn* (1968), *De Cock en de treurende kater* (1969), *De Cock en de ontgoochelde dode* (1970), *De Cock en de zorgvuldige moordenaar* (1971), *De Cock en de romance in moord* (1972), *De Cock en de stervende wandelaar* (1972), *De Cock en het lijk aan de kerkmuur* (1973), *De Cock en de dansende dood* (1974), *De Cock en de naakte juffer* (1978), *De Cock en de broeders van de zachte dood* (1979), *De Cock en het dodelijk akkoord* (1980), *De Cock en de moord in seance* (1981), *De Cock en de moord in extase* (1982), *De Cock en de smekende dood* (1982), *De Cock en de ganzen van de dood* (1983), *De Cock en moord op melodie* (1983), *De Cock en de dood van een clown* (1984), *De Cock en een variant op moord* (1984), *De Cock en moord op termijn* (1985), *De Cock en moord op de Bloedberg* (1985), *De Cock en de dode minnaars* (1986), *De Cock en het masker van de dood* (1987), *De Cock en het lijk op retour* (1987), *De Cock en moord in brons* (1988), *De Cock en een dodelijke dreiging* (1988), *De Cock en moord eerste klasse* (1989), *De Cock en de bloedvraak* (1989), *De Cock en moord à la carte* (1990), *De Cock en moord in beeld* (1990), *De Cock en danse macabre* (1991), *De Cock en een duivels komplot* (1992), *De Cock en de ontluisterende dood* (1991), *De Cock en het duel in de nacht* (1992), *De Cock en de dood van een profeet* (1993), *De Cock en kogels voor een bruid* (1993), *De Cock en de dode meesters* (1994), *De Cock en de sluimerende dood* (1994), *De Cock en 't wassend kwaad* (1995), *De Cock en het roodzijdigen nachthemd* (1995), *De Cock en moord*

bij maanlicht (1996), *De Cock en de geur van rottend hout* (1996), *De Cock en een dodelijk rendez-vous* (1997), *De Cock en tranen aan de Leie* (1997), *De Cock en het lijk op drift* (1998), *De Cock en de onsterfelijke dood* (1998), *De Cock en de dood in antiek* (1999), *De Cock en een deal met de duivel* (1999), *De Cock en dood door hamerslag* (2000), *De Cock en de dwaze maagden* (2000), *De Cock en de dode tempeliers* (2001), *De Cock en de blijde Bacchus* (2001), *De Cock en moord op bestelling* (2002), *De Cock en de dood van de Helende Meesters* (2002), *De Cock en moord in reclame* (2003), *De Cock en geen excuus voor moord* (2003), *De Cock en de gebrandmerkte doden* (2004), *De Cock en een veld papavers* (2004), *De Cock en de broeders van de haat* (2005), *De Cock en de dood van een kunstenaar* (2005), *De Cock en de dartele weduwe* (2006), *De Cock en moord in triplo* (2006), *De Cock en een recept voor moord* (2007), *De Cock en de wortel van het kwaad* (2007), *De Cock en de moord in de hondsdagen* (2008) y *De Cock en de dood in gebed* (2008).

BARRIÈRE, Annie

(Marsella, Francia)

Es la creadora del policia marsellés RAOUL BUSTAMANTE.

Un belle vie comme moi (1999), *Un cochonnet de trop* (2002), *Chien de quais* (2004).

BERMÚDEZ, María Elvira

(Durango, México, ¿1929-1916?-Ciudad de México, México, 1988)

Es la creadora de los investigadores amateurs ARMANDO H. ZOZAYA y MARÍA

ELENA MORÁN, la primera investigadora de Latinoamérica.

Cuentos

El embrollo del reloj (1948), *Mensaje inmotivado* (1948), *Soliloquio de un muerto* (1951), *La muerte se divierte* (1951), *Precisamente ante sus ojos* (1951), *Así es morir* (1953), *Cuando el río suena* (1954), *La clave literaria* (1955), *Detente sombra* (1961).

Antología de cuentos

Muerte a la zaga (1985), [incluye *Mensaje inmotivado*, *Muerte a la zaga*, *Cabos sueltos*, *Las cosas hablan*, *Precisamente ante sus ojos* y *Un segundo después de la muerte*].

Novelas

Diferentes razones tiene la muerte (1953)

BERNAL, Rafael

(Ciudad de México, México, 1915-Berna, Suiza, 1972)

Novelas

Tres novelas policíacas: El extraño caso de Aloysius Hand, *De muerte natural* y *El heroico Serafín* (1948) y *El complot mongol* (1969).

Cuentos

La media hora de Sebastian Constantino (1946), *La muerte poética (Selecciones policíacas y de misterio, No. 5, 1947)*, *La muerte madrugadora (Selecciones policíacas y de misterio, No. 15, 1948)* y *Un muerto en la tumba* (1946).

BERNARD, Maïte

(Francia)

Fantômes (2002) y *Nîmes-Santiago* (2004).

BESSON, Ivonne

(Rennes, Francia, 1947)

Es la creadora de CAROLE RIOU, capitán de policía de Marville una pequeña ciudad de la costa normanda.

Meurtres à l'antique (1998), *La Nuit des autres* (1999), *Doubles dames contre la mort* (2002), *Un coin tranquille pour mourir* (2004),

BIBERFELD, Laurence

(Toulouse, Francia, 1960)

Novelas

La B.A. de Cardamone (2002), *Le chien de Solferino* (2004), *Évasion rue Quincampoix* (2004) y *La Veille au grand chapeau* (2005).

Cuentos

Esmeralda el le zombi (2003).

BIGGERS, Earl Derr

(Ohio, EE.UU., 1884-1933)

Creador de CHARLIE CHAN, sargento-detective de la policía de Honolulu, Hawai.

Serie <<Charlie Chan>>

La casa sin llaves (The House Without a Key, 1925), *El loro chino (The Chinese Parrot, 1926)*,

Behind that Curtain (1928), *The Black Camel* (1929), *Charlie Chan Carries On* (1930) y *Las llaves* (*Keeper on the Keys*, 1932).

BLÆDEL, Sara

(Copenhage, Dinamarca, 1964)

Es la creadora de LOUISE RICK, investigadora de homicidios de la policía de Copenhage.

Serie <<Louise Rick>>

Grønt støv (2004), *Kald mig prinsesse* (2005), *Kun ét liv* (2007), *Sin salida* (*Aldrig mere fri*, 2008), *Havnens Gudinde* (2009) y *Dødsenglen* (2010)

BLACK, Benjamin

(Wexford, Irlanda, 1945)

Pseudónimo de John Banville. Es el creador de QUIRKE, médico forense que trabaja en Dublín.

Serie <<Quirke>>

El secreto de Christine (*Christine Falls*, 2006), *El otro nombre de Laura* (*The Silver Swan*, 2007), *El lémur* (*The Lemur*, 2007) y *Elegy for April* (2010)

BLACK, Cara

(Chicago, EE.UU., 1951)

Es la creadora de la detective privado AIME LÉDUC, hija de un policía retirado.

Serie <<Aime Leduc>>

Asesinato en París (*Murder in the Marais*, 1998), *Asesinato en Belleville* (*Murder in Belleville*, 2000), *Murder in the Sentier* (2002), *Murder in the*

Bastille (2003), *Murder in Clichy* (2004), *Murder in Montmartre* (2005), *Murder on the Ile Saint-Louis* (2007), *Murder in the Rue de Paradis* (2008), *Murder in the Latin Quarter* (2009), *Murder in the Palais Royal* (2010) y *Murder in Passy*.

BLAKE, Nicholas

(Ballintuber, Irlanda, 1904-Hertfordshire, Inglaterra, 1972)

Creador del caballero NIGEL STRANGWAYS, investigador privado irlandés.

Serie <<Nigel Strangeways>>

A Question of Proof (1935), *Thou Shell of Death* (1936), *La bestia debe morir* (*The beast Must Die*, 1938), *The Smiler with the Knife* (1939), *Murder with the Knife* (1939), *Murder with Malice* (1940), *The Corpse in the Snowman* (1941), *Minute for Murder* (1947), *Head of a Traveler* (1949), *The Dreadfull Hollow* (1953), *Whisper in the Gloom* (1954), *End of Chapter* (1957), *The Widow's Cruise* (1959), *The Worm of Death* (1961), *The Sad Variety* (1964) y *The Morning After Death* (1966).

BLOCH, Robert

(Chicago, EE.UU., 1917-Los Ángeles, EE.UU, 1994)

Su obra literaria explora la psicología criminal, aunque, también, la ciencia ficción.

The Scarf (1947), *Spiderweb* (1954), *The Kidnapper* (1954), *The Will to Kill* (1954),

Shooting Star (1958), *Psycho* (1959), *The Dead Beat* (1960), *Firebug* (1961), *The Couch* (1962), *Terror* (1962), *The Star Stalker* (1968), *The Todd Dossier* (1969), *It's All in Your Mind* (1971), *Sneak Preview* (1971), *In Night World* (1972), *American Gothic* (1974), *Psycho II* (1982), *Night of the Ripper* (1984), *Lori* (1984), *Psycho House* (1990) y *The Jekyll Legacy* (1991)

BLOCK, Lawrence

(Buffalo, EE.UU., 1938)

Su obra literaria se divide en criminal –las series protagonizadas por los ladrones BERNIE RHODENBARR y EVAN TANNER y el asesino a sueldo KELLER– y policíaca –la serie sobre el expolicía y detective privado ilegal MATTHEW SCUDDER–.

Serie <<Bernie Rhodenbarr>>

Burglars Can't Be Choosers (1977), *The Burglar in the Closet* (1978), *The Burglar Who Liked to Quote Kipling* (1979), *The Burglar Who Studied Spinoza* (1980), *The Burglar Painted Like Mondrian* (1983), *The Burglar Who Traded Ted Williams* (1994), *The Burglar Who Thought He Was Bogart* (1995), *The Burglar in the Library* (1997), *The Burglar in the Rye* (1999) y *The Burglar in the Prowl* (2004).

Serie <<Evan Tanner>>

The Thief Who Couldn't Sleep (1966), *The Cancelled Czech* (1966), *Tanner's Twelve Swingers* (1967), *The Scoreless Thai* (1968), *Tanner's Tiger* (1968), *Here Comes a Hero* (1968) y *Me Tanner, You Jane* (1970).

Serie <<Keller>>

Hit Man (1998), *Hit List* (2000), *Hit Parade* (2006) y *Hit and Run* (2008).

Serie <<Matthew Scudder>>

Los pecados de nuestros padres (*The Sin of the Fathers*, 1976), *In the Midst of Death* (1976), *Tiempo para crear, tiempo para matar* (*Time to Murder and Create*, 1977), *Cuchillada en la oscuridad* (*A Stab in the Dark* (1981), *Ocho millones de maneras de morir* (*Eight Millions Ways to Die* (1982), *When the Sacred Ginmill Closes* (1986) *Out on the Cutting Edge* (1989), *A Ticket to the Boneyard* (1990), *A Dance at the Slaughterhouse* (1991) *A Walk Among the Tombstones* (1992), *The Devil Knows You Are Dead* (1993), *A Long Line of Dead Men* (1994), *Even the Wicked* (1997), *Everybody Dies* (1998), *Hope to Die* (2001) y *All the Flowers Are Dying* (2005).

BLUNT, Gilles

(Canadá, 1952)

Es el creador de JOHN CARDINAL, investigador de homicidios de la policía de Algonquin Bay, en Ontario [ciudad ficticia].

Serie <<John Cardinal>>

Cuarenta maneras de decir dolor (*Forty Words for Sorrow*, 2001), *Una tormenta sutil* (*The Delicate Storm*, 2003), *Black Fly Season* (2005), *By the Time You Read This* (2006) y *Crime Machine* (2010).

BOILEAU, Pierre y Thomas NARCERAC.

(París, Francia, 1906-Beaulieu-sur-Mer, Francia, 1989) (Rochefort-sur-Mer, Francia, 1908-Nice, Francia, 1998)

Novelas

L'Ombre et la proie (1951-1952), *Celle qui n'était plus/Les Diaboliques* (1952), *Les Visages de l'ombre* (1953), *D'entre les morts/Sueurs Froides* (1954), *Les louves* (1955), *Le mauvais oeil* (1956), *Au bois dormant* (1956), *Les Magiciennes* (1957), *L'ingénieur Aimait Trop les Chiffres* (1958), *À Cœur Perdu/Mortre en 45 tours* (1959), *Maléfices* (1961), *Maldonne* (1962), *Les victimes* (1964), *...Et mon tout est un homme* (1965), *La mort a dit: Peut-être* (1967), *La porte du large* (1969), *Delirium, suivi de: l'Île* (1969), *Les veufs* (1970), *La vie en miettes* (1972), *Opération Primevère* (1973), *Frère Judas* (1974), *La tenaille* (1975), *La lèpre* (1976), *L'âge bête* (1978), *Carte Vermeil* (1978), *Les Intouchables* (1980), *Terminus* (1982), *Box-office* (1981), *Mamie* (1982), *Les eaux dormantes* (1983), *La dernière cascade* (1984), *Schuss* (1985), *Mr. Hyde* (1987), *Champ Clos* (1988), *Le contract* (1988), *J'ai été un fantôme* (1989), *Le bonsái* (1990), *Le soleil dans la main* (1990), *La Main Passe* (1991) y *Les Nocturnes* (1991).

Antología de cuentos

Le train bleu s'arrête treize fois (1966) y *Manigances* (1972).

Pastiches de la colección Lupin.

Le Secret d'Eunerville (1973), *La Poudrière* (1974), *Le Second Visage d'Arsène Lupin* (1975),

La Justice d'Arsène Lupin (1977) y *Le Serment d'Arsène Lupin* (1979).

Policíaco juvenil

Sans Atout Et Le Cheval Fantôme (1971), *Atout contre l'homme à la dague* (1971), *Les Pistolets De Sans Atout* (1973), *Sans Atout Dans La Gueule Du Loup* (1984), *Sans Atout Et L'invisible Agresser* (1984), *Sans Atout. Une Étrange Disparition* (1985), *Sans Atout. Le Cadavre Fait Le Mort* (1987), *Le cadavre fait le mort* (1987), *La mélodie de la peur* (1989), *La Vengeance de la Mouche* (1990) y *La villa d'en face* (1991).

BOILEAU, Pierre

Es el creador del detective privado PIERRE BRUNEL

Serie protagonizada por <<Pierre Brunel>>

La promenade de minuit (1934) *La pierre qui tremble* (1934) y el cuento *Deux hommes sur une piste* (1932).

Novelas

Six crimes sans assassin (1935-1936), *Le repos de Bacchus* (1938), *Les trois clochards* (1939), *L'assassin vient les mains vides* (1945), y *Sans atout en danger* (1949) y *Les rendez-vous de Pasy* (1950).

BOLYA, Baenga

(Zaire-República Democrática del Congo, 1957)

Es el creador del inspector ROBERT NÈGRE.

La Polyandre (1998) y *Les cocus posthumes* (2001).

BONELL GOYTISOLO, Pablo y Empar FERNANDÉZ

(Barcelona, España, 1961) (Barcelona, España, 1962)

Son los creadores de SANTIAGO ESCALONA, inspector de policía en la comisaría de Nou de la Rambla

Serie <<Santiago Escalona>>

Las cosas de la muerte (2006), *Mala sangre* (2007) y *Un mal día para morir* (2009).

BORNAIS, Gilles

(Neuilly, Francia, 1958)

Su obra abarca tanto la narrativa policíaca histórica –la Gran Bretaña del siglo XIX– protagonizada por el policíaco JOE HACKNEY, como el polar sociocrítico.

Serie <<Joe Hackney>>

Le Diable de Glasgow (2001), *Le bâcher de Saint-Enoch* (2005) y *Le mystère Millow* (2007).

Franconville, Batiment B (2001), *Le serin de Monsieur Crapelet* (2002) y *Ali casse les prix* (2004).

BORNICHE, Roger

(Vineuil-Saint-Firmin, Oise, Francia, 1919)

Flic Story (1975), *René la Canne* (1974), *Le Gang* (1975), *Le Play-boy* (1976), *L'Indic* (1977), *L'Archange* (1978), *Le Ricain* (1979), *Le Gringo*

(1980), *Le Maltais* (1981), *Le Tigre* (1982), *Le Boss*, (1983), *Vol d'un nid de bijoux* (1985), *L'Affaire de la même Moineau* (1986), *Le Coréen* (1987), *La filière* (1988), *La cible* (1989), *Kidnapping* (1990), *Borniche story I* (1991), *Borniche story II: gerndarmes et voleurs* (1992), *Borniche story III: les prédateurs* (1992), *Homicide boulevard* (1993), *Le privé* (1996) y *Crimes passionnels* (1997).

BORNEMARK, Kjell-Olof

(Suecia, 1924-2006)

Su obra se centra en el espionaje de final de la Guerra Fría.

Messenger Must Die (*Legat till en trolös*, 1982), *The Dividing Line* (*Skiljelinjen*, 1983), *Förgiftat område* (1984), *The Henchman* (*Handgängen man*, 1986), *Skylldig utan skuld* (1989), *De malätna* (1991), *Kontrollören* (1992) y *Spelaren* 1994

BROWN, Frederic

(Cincinnati, EE.U. 1906-1972)

Su obra se centra en lo criminal y en el *thriller*.

El asesinato como diversión (*Murder Can Be Fun*, 1948), *La viva imagen* (*The Dead Ringer*, 1948), *A Plot for Murder* (1948), *Plenilunio sangriento* (*The Bloody Moonlight*, 1949), *La caza del asesino* (*The Screaming Mimi*, 1949), *Compliments of a Fiend* (1950), *El misterio de la vela* (*Here Comes a Caedle*, 1950), *La noche a través del espejo* (*Night of the Jabberwock*, 1951), *Death Has Many Doors* (1951), *El grito lejano* (*The Far Cry*, 1951), *Todos matamos a la abuelita* (*We all kill Grandma*, 1952), *Esquizofrenia* (*The Deep End*, 1953), *El*

adivino (*Madball*, 1953), *Su nombre era muerte* (*His Name Was Death*, 1954), *The Wench is Dead* (1955), *La bestia dormida* (*The Lenient Beast*, 1955), *The Office* (1958), *Un trago para el camino*, (*One for the Road*, 1958), *Llama 1-2-3* (*Knock Three One Two*, 1959), *Una dama en peligro* (*The Late Lamented*, 1959), *Asesinos* (*The Murderers*, 1961), *Cinco días de pesadilla* (*Five-Day Nightmare*, 1962) y *El caso de la señora Murphy* (*Mrs. Murphy's Underpants*, 1963).

BRUEN, Ken

(Galway, Irlanda 1951)

Es el creador de TOM BRAND, sargento detective de policía, y de JAMES ROBERTS, inspector jefe de policía, de JCK TAYLOR, un ex miembro de los <<Garda Síochána>>, la policía de élite irlandesa, y la pareja de criminal integrada por MAX FISHER y ANGELA PETRAKOS.

Serie <<Tom Brant y James Roberts>>

A White Arrest (1998), *Taming the Alien* (1999), *The McDead* (2000), *Blitz* (2002), *Vixen* (2003), *Calibre* (2006) y *Ammunition* (2007).

Serie <<Jack Taylor>>

The Guards (2001), *The Killing of the Tinkers* (2002), *The Magdalen Martyrs* (2003), *The Dramatist* (2004), *Priest* (2006), *Cross* (2007), *Sanctuary* (2008) y *The Devil* (2010).

Serie <<Max Fisher y Angela Petrakos>>

Bust (2006), *Slide* (2007) y *The Max* (2008) [coescritas con Jason Star]

Novelas

Shades of Grace (1993), *Martyrs* (1994), *Rilke on Black* (1996), *The Hackman Blues* (1997), *Her Last Call to Louis MacNeice* (1998), *London Boulevard* (2001), *Dispatching Baudelaire* (2004), *American Skin* (2006), *Once Were Cops* (2008) y *Tower* (2009) [coescrito con Reed Farrel Coleman]

Antología de cuentos

Killer Year (2008).

BURNETT, William Riley

(Springfield, Ohio, EE.UU., 1899-Santa Mónica, California, EE.UU., 1982)

Su obra se centra en lo criminal, básicamente en el subgénero crook-story, de los psitólogos y delincuentes profesionales.

Novelas

Little Caesar (1929), *The Silver Tagle* (1931), *The Giant Swing* (1932), *Iron Man* (1932), *"Saint" Johnson* (1932), *Dark Hazard* (1933), *Goodbye to the Past: Scenes from the Life of William Meadows* (1934), *The Goodbues of Sinking Creek* (1934), *King Cole* (1936), *The Dark Command: A Kansas Iliad* (1938), *High Sierra* (1940), *The Quick Brown Fox* (1942), *Nobody Lives Forever* (1943), *Tomorrow's Another Day* (1945), *Romelle* (1946), *The Asphalt Jungle* (1949), *Stretch Dawson* (1950), *Little Men, Big World* (1951), *Vanity Row* (1952), *Adobe Walls: A Novel of the Last Apache Rising* (1953), *Big Stan* (1953), *Captain Lightfoot* (1954) [bajo el pseudónimo John Monahan], *It's Always Four O'Clock* (1956) [bajo el pseudónimo James Updyke], *Pale Moon* (1956), *Underdog* (1957), *Bitter Ground Knopf*

(1958), *Mi Amigo: A Novel of the Southwest* (1959), *Conant* (1961), *Round the Clock at Volari's* (1961), *The Goldseekers* (1962), *The Widow Barony* (1962), *The Abilene Samson* (1963), *Sergeants 3* (1963), *The Roar of the Crowd: Conversations With an Ex-Big-Leaguer* (1964), *The Winning of Mickey Free* (1965), *The Cool Man* (1968) y *Goodbye, Chicago: 1928, End of an Era* (1981).

Cuentos

Round Trip (*Harper's Monthly Magazine*, agosto, 1929), *A Modern McTeague* (*Saturday Review of Literature*, 1929), *Dressing Up* (*Harper's Monthly Magazine*, noviembre, 1929), *The Hunted* (*Liberty*, 1930), *Along the Tracks* (*Scribner's Magazine*, abril, 1930), *Nobody's All Bad* (*Collier's*, junio, 1930), *Between Rounds* (*Collier's*, agosto, 1930), *The Czar of Chicago* (*Saturday Review of Literature*, octubre, 1930), *Hard Wood* (*Scribner's Magazine*, noviembre 1930), *?* (*Saturday Review of Literature*, noviembre, 1930), *Protection* (*Collier's*, mayo-julio, 1931), *Mr. Litvinoff* (*Collier's*, julio, 1931) *Primal Simplicity* (*Saturday Review of Literature*, octubre, 1931), *Strategy* (*The American Mercury*, febrero, 1933), *For Charity's Sake* (*Esquire*, junio, 1934), *Jail Breaker* (*Collier's*, julio-agosto, 1934), *Doctor Socrates* (*Collier's*, marzo-abril, 1935), *Travelling Light* (*Collier's*, diciembre, 1935), *Greyhound Racing* (*Esquire*, febrero, 1936), *Across the Aisle* (*Colliers*, abril, 1936), *Suspect* (*Collier's*, julio, 1936), *First Blood* (*Collier's*, abril, 1938), *The Ivory Tower* (*Good Housekeeping*, marzo, 1945), *Odds Against the Girl* (*Collier's*, junio-julio, 1945), *Little David* (*Saturday Evening Post*, febrero, 1947), *Racket*

Alley (*Collier's*, diciembre-enero, 1951) y *Vanishing Act* (*Manhunt*, noviembre, 1955).

C

CABALLERO, José Luís

(Albacete, España, 1950)

Su obra literaria abarca el *thriller* [*Como lágrimas en la lluvia*], y narrativa de espionaje que combina, también, con la narrativa histórica [*Las cartas de antioquia* y *La ruta de los contrabandistas*]

Como lágrimas en la lluvia (1996), *Las cartas de Antioquia* (2006), *El espía imperfecto* (2009), *La ruta de los contrabandistas* (2009).

CAIN, Paul

(Des Moines, Iowa, EE.UU., 1902-North Hollywood, California, EE.UU., 1966)

Pseudónimo de George Carol Sims

Novelas

*Fast One*⁵ (1932-1933).

⁵Publicada por entregas en Black Mask –marzo a septiembre de 1932– tituladas, *Fast One*, *Lead Party*, *Velvet*, *The Heat* y *The Dark* (Coma, 1986: 38). Sin embargo, de acuerdo a Claude Mesplède en *Dictionnaire des littératures policières Vol. 1* (2007: 341) son cuentos independientes que solamente constituyen la materia principal de la novela.

Cuentos

Black (mayo, 1932), *Parlor Trick* (junio 1932), *Red 71* (diciembre 1932), *One, Two, Three* (mayo, 1933), *Murder Done in Blue* (junio 1933), *Pigeon Blood* (noviembre, 1933), *Pineapple* (marzo, 1936) y *Seven Slayers* (1945).

CAIN, James M.

(Annapolis, Maryland, EE.UU., 1892-
University Park, Maryland, 1977)

Su obra se centra especialmente en la psicología criminal.

Novelas

Our Government (1930), *The Postman Always Rings Twice* (1934), *Serenade* (1937), *Mildred Pierce* (1941), *Love's Lovely Counterfeit* (1942), *Three of a Kind: Career in C Major*, *The Embezzler* y *Double Indemnity* (1943), *Past All Dishonor* (1946), *Sinful Woman* (1947), *The Butterfly* (1947), *The Moth* (1948), *Three of Hearts: Love's Lovely Counterfeit*, *Past All Dishonor* y *The Butterfly* (1949), *Everybody Does It: Career in C Major* y *The Embezzler* (1949), *Jealous Woman* (1950), *The Root of His Evil/The Modern Cinderella* (1951), *Galatea* (1953), *Mignon* (1962), *The Magician's Wife* (1965), *Cain x 3: The Postman Always Rings Twice*, *Mildred Pierce* y *Double Indemnity* (1969), *Rainbow's End* (1975), *The Institute* (1976), *Hard Cain: Sinful Woman*, *Jealous Woman* y *The Root of His Evil* (1980).

Cuentos

Pastorale (*American Mercury*, marzo, 1928), *The Taking of Montfaucon* (*American Mercury*, junio, 1929), *Auld Lang Syne* (*The New Yorker*,

diciembre, 1930), *Gridiron Soliloquies* (*The New Yorker*, diciembre, 1931), *The Baby in the Icebox* (*American Mercury*, enero, 1933), *Come-back* (*Redbook*, junio, 1934), *Double Indemnity* (*Liberty*, 1936), *Dead Man* (*American Mercury*, marzo, 1936), *Hip, Hip, the Hippo* (*Redbook*, marzo, 1936), *The Birthday Party* (*Ladies' Home Journal*, mayo, 1936), *Brush Fire* (*Liberty*, diciembre, 1936), *Coal Black* (*Liberty*, abril, 1937), *Everything But the Truth* (*Liberty*, julio 1937), *Two Can Sing/Career in C Major* (*American*, abril, 1938), *The Girl in the Storm* (*Liberty*, enero, 1940), *Money and the Woman* (1940), *Pay-Off Girl* (*Esquire*, agosto, 1952), *Cigarette Girl* (*Manhunt*, mayo, 1953), *Two O'Clock Blonde* (*Manhunt*, agosto, 1953), *Death on the Beach* (*Jack London's Adventure Magazine*, octubre, 1958) y *The Visitor* (*Esquire*, septiembre, 1961).

Antología de cuentos

The Baby in the Icebox and Other Stories (1981), incluye, *The Robbery*, *Vanishing Act*, *Dreamland*, *Joy Ride*, *Queen of Love and Beauty*, *Santa Claus, M.D.*, *Gold Letters Hand Painted*, *It Breathed*, *The Hero*, *Theological Interlude*, *Pastorale*, *The Taking of Montfaucon*, *The Baby in the Icebox*, *Dead Man*, *Brush Fire*, *Coal Black*, *The Girl in the Storm*, *Joy Ride to Glory* y *Money and the Woman/The Embezzler*.

CALDERÓN, Reyes

(Valladolid, España, 1961)

Es la creadora de la jueza LOLA MacHOR y el inspector de la Interpol JUAN ITURRI.

Serie <<MacHor e Iturri>>,

Las lágrimas de Hemingway (2005), *Los crímenes del número primo* (2008), *El expediente Canaima* (2008) y *El último paciente del doctor Wilson* (2010).

CAMILLERI, Andrea

(Porto Empedocle, Italia, 1925-)

Creador del célebre comisario de policía siciliano SALVO MONTALBANO.

Serie <<Montalbano>>

La forma dell'acqua (1994), *Il cane di terracotta* (1996), *Il ladro di merendine* (1996), *La voce del violino* (1997), *La gita a Tindari* (2000), *L'odore della notte* (2001), *Il giro di boa* (2003), *La pazienza del ragno* (2004), *La luna di carta* (2005), *La vampa d'agosto* (2006), *Le ali della sfinge* (2006), *La pista di sabbia* (2007), *Il campo del vasaio* (2008), *La danza del gabbiano* (2009), *L'età del dubbio* (2008) y *La danza del gabbiano* (2009).

Cuentos

Un mese con Montalbano (1998), *Gli arancini di Montalbano* (1999), *La paura di Montalbano* (2002), *La prima indagine di Montalbano* (2004), *Racconti di Montalbano* (2008).

Antología de cuentos

Storie di Montalbano (2002) e *Il Commissario Montalbano: le prime indagini* (2008).

Novelas

La rizzagliatta (2008).

CARNICER GARCÍA, Carlos Javier

(Ciudad Real, España, 1963)

Su obra ficcional se centra en los años de gobierno de Felipe II, siglo XVI, y está dedicada al espionaje histórico, protagonizado por el espía FORCADA

Forcada. El secreto de la Reina Virgen (2007) y *Forcada. La cruz de Borgoña* (2008).

CAROFILIO, Gianrico

(Bari, Italia, 1961)

Es el creador de GUIDO GUERRERI, abogado penalista e investigador amateur.

Serie <<Guido Guerreri>>

Testigo involuntario (*Testimone inconsapevole*, 2002), *Con los ojos cerrados* (*Ad occhi chiusi*, 2003), *Dudas razonables* (*Ragionevoli dubbi*, 2006), *Las perfecciones provisionales* (*Le perfezioni provvisorie*, 2010).

Novelas

Il passato è una terra straniera (2004).

CARR, John Dickson

(Uniontown, Pennsylvania, EE.UU., 1906- Greenville, Carolina del Sur, 1977)

Es el creador del doctor GIDEON FELL, HENRI BENCOLIN, prefecto de la policía de París, de SIR HENRY MERRIVALE

Serie <<Doctor Giden Fell>>

Hag's Nook (1933), *The Mad Hatter Mystery* (1933), *The Eight of Swords* (1934), *The Blind Barber* (1934), *Death-Watch* (1935), *The Three*

Coffins/The Hollow Man (1935), *The Arabian Nights Murder* (1936), *To Wake the Dead* (1938), *The Crooked Hinge* (1938), *The Problem Of The Green Capsule/The Black Spectacles* (1939), *The Problem of the Wire Cage* (1939), *The Man Who Could Not Shudder* (1940), *The Case of the Constant Suicides* (1941), *Death Turns the Tables/The Seat of the Scornful* (1942), *Till Death Do Us Part* (1944), *He Who Whispers* (1946), *The Sleeping Sphinx* (1947), *Below Suspicion* (1949), *The Dead Man's Knock* (1958), *In Spite of Thunder* (1960), *The House at Satan's Elbow* (1965), *Panic in Box C* (1966) y *Dark of the Moon* (1967).

Serie <<Henri Bencolin>>

It Walks by Night (1930), *The Lost Gallows* (1931), *Castle Skull* (1931), *The Corpse In The Waxworks/The Waxworks Murder* (1932) y *The Four False Weapons* (1937).

Serie <<Sir Henry Merrivale>>

The Plague Court Murders (1934), *The White Priory Murders* (1934), *The Red Widow Murders* (1935), *The Unicorn Murders* (1935), *The Punch and Judy Murders/The Magic Lantern Murders* (1936), *The Peacock Feather Murders/The Ten Teacups* (1937), *The Judas Window/The Crossbow Murder* (1938), *Death in Five Boxes* (1939), *The Reader is Warned* (1939), *And So To Murder* (1940), *Nine--And Death Makes Ten/Murder in the Submarine Zone* (1940), *Seeing is Believing/Cross of Murder* (1941), *The Gilded Man* (1942), *She Died a Lady* (1943), *He Wouldn't Kill Patience* (1944), *The Curse of the Bronze Lamp* (1945), *My Late Wives* (1946), *The Skeleton in the Clock* (1948), *A Graveyard to Let* (1949), *Night At The Mocking Widow* (1950), *Behind the*

Crimson Blind (1952) y *The Cavalier's Cup* (1953).

Novelas

Poison in Jest (1932), *The Bowstring Murders* (1933), *The Burning Court* (1937), *Fatal Descent/Fall To His Death* (1939) [co-escrito con John Rhode], *The Emperor's Snuff Box* (1942), *The 9 Wrong Answers* (1952), *The Exploits Of Sherlock Holmes* (1952) [co-escrita con Adrian Conan Doyle], *Fear is the Same* (1956), *Patrick Butler For The Defense* (1956)

Antología de cuentos

The Third Bullet (1937), *The Department Of Queer Complaints* (1940), *Dr. Fell, Detective, And Other Stories* (1947) *The Third Bullet and Other Stories* (1954), *The Men Who Explained Miracles* (1964) y *The Door to Doom and Other Detections* (1980).

CARS, GUY des

(París, Francia, 1911-1993)

L'impureé, *La demoiselle d'opéra* (1948), *La brute* (1951), *L'amour s'en va en guerre* (1953), *La maudite* (1954), *L'officier sans nom* (1955), *Amour de ma vie* (1956), *La cathédrale de haine* (1956), *La tricheuse* (1957), *Le château de la juive* (1958), *Les filles de joie* (1959), *Cette étrange tendresse* (1960), *Le grand Monde* (1961), *La dame du cirque* (1962), *Sang d'Afrique* (1963), *Les sept femmes* (1964), *De cape et de plume* (1965), *L'habitude d'amour* (1966), *Le faussaire* (1967), *La révoltée* (1968), *La vipère*

⁶ No se ha encontrado la fecha de su publicación.

(1969), *L'entremetteus* (1970), *Une certaine dame* (1971), *L'insolence de sa beauté* (1972), *La vie secrète de Dorothee Gindt* (1973), *Le donneur* (1973), *L'envouteuse* (1975), *Le mage et la boule de cristal* (1974), *Le mage et les lignes de la main* (1976), *Le chateau du clown* (1977), *Le mage et la bonne aventure* (1977), *Le mage et la graphologie* (1978), *La femme qui en savait trop* (1979), *Les Reines de cœur de Roumanie* (1979), *La femme sans frontière* (1981), *Le crime de Mathilde* (1983), *Le faiseur de morts* (1984), *La voleuse* (1984), *Je t'aimerai éternellement* (1985) y *La femme d'argent* (1990).

CARTER, Charlotte

(Chicago, EE.UU., 1943)

Es la creadora de NANNETE HAYES, un joven saxofonista e investigadora amateur.

El dulce veneno del jazz (Rhode Island Red, 1997), *Negra Melodía de Blues* (Coq au Vin, 1999), *Rapsodia en Nueva York* (Drumsticks, 2000) y *Rooster's Riff* (2001).

CASTRO DÍAZ, Mercedes

(Ferrol, A Coruña, España, 1972)

Y punto (2008) y *Mantis* (2010).

CASPARY, Vera L.

(Chicago, EE.UU., 1899-Nueva York, EE.UU., 1987)

Laura (1943), *Bedelia* (1945) y *Stranger than Truth* (1946).

CHANDLER, Raymond

(Chicago, Illinois, EE.UU., 1888-La Jolla, California, 1959)

Perteneciente a la segunda generación de escritores <<hard-boiled>>. Es el creador de PHILIP MARLOWE, uno de los maás conocidos detectives privados de la etapa *noir* realista norteamericana. Su obra literaria incluye tanto lo criminal, lo policíaco y el *thriller*.

Serie <<Philip Marlowe>>

El sueño eterno (*The Big Sleep*, 1939), *Adiós, muñeca* (*Farewell My Lovely*, 1940), *La ventana siniestra* (*High Window*, 1942), *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1943), *La hermana pequeña* (*The Little Sister*, 1949), *El largo adiós* (*The Long Goodbye*, 1953), *Playback* (1958).

Cuentos

Blackmailers Don't Shoot (*Black Mask*, diciembre, 1933), *Smart-Aleck Kill* (*Black Mask*, julio 1934), *Finger Man* (*Black Mask*, octubre 1934), *Killer in the Rain* (*Black Mask*, enero, 1935), *Nevada Gas* (*Black Mask*, junio, 1935), *Spanish Blood* (*Black Mask*, noviembre, 1935), *Guns at Cyrano's* (*Black Mask*, January 1936), *The Man Who Liked Dogs* (*Black Mask*, marzo 1936), *Noon Street Nemesis* (*Black Mask*, mayo, 1936), *Goldfish* (*Black Mask*, 1936), *The Curtain* (*Black Mask*, septiembre, 1936), *Try the Girl* (*Black Mask*, 1937), *Mandarin's Jade* (*Dime Detective Magazine*, noviembre 1937), *Red Wind* (*Dime Detective Magazine*, enero 1938), *The King in Yellow* (*Dime Detective Magazine*, marzo, 1938), *Bay City Blues* (*Dime Detective Magazine*, 1938), *The Lady in the Lake* (*Dime Detective Magazine*, enero, 1939),

Pearls Are a Nuisance (*Dime Detective Magazine*, abril, 1939), *Trouble Is My Business* (*Dime Detective Magazine*, agosto, 1939), *No Crime in the Mountains* (*Detective Story* y *John Evans*, 1941), *Marlowe Takes on the Syndicate*⁷ (*London Daily Mail*, abril, 1959), *Philip Marlowe's Last Case* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, enero, 1962) y *The Pencil* (*Argosy*, septiembre 1965).

CHARYN, Jerome

(Nueva York, EE.UU., 1937-)

Creador de los policías MANFRED <<BLUE EYES>> COEN e ISAAC SIDEL.

Serie Manfred <<Blue Eyes>> Coen⁸ & Isaac Sidel

Ojos azules (*Blue Eyes*, 1974), *Marilyn, la indómita* (*Marilyn, the Wild*, 1976), *La educación de Patrick Silver* (*The Education of Patrick Silver*, 1976), *Secret Isaac* (1978), *The Good Policeman* (1990) *Maria's Girls* (1992) y *Montezuma's Man* (1993).

Serie Manfred <<Isaac Sidel>>

Little Angel Secret (1994), *El Bronx* (1997) y *Citizen Sidel* (1999)

CHASE, James Hadley

(Londres, Inglaterra, 1906-Corseaux, Suiza, 1985)

Pseudónimo de René Babrazon Raymond.

No hay orquídeas para Miss Blandish (*No Orchids For Miss Blandish*, 1939), *The Dead Stay Dumb* (1939), *He Wont Need It Now* (1939), *Twelve Chinks and a Woman/The Doll's Bad News* (1940), *Lady, Here's Your Wreath* (1940), *Get A Load Of This* (1941), *Miss Callaghan Comes To Grief* (1941), *Miss Shumway Waves A Wand* (1944), *Just The Way It Is* (1944), *Eva* (1945), *Más mortífero que el hombre* (*More Deadly Than The Male*, 1946), *I'll Get You For This* (1946), *Make The Corpse Walk* (1946), *Blonde's Requiem* (1946), *Last Page* (1946), *No Business Of Mine* (1947), *The Flesh Of The Orchid* (1948), *Tan confiable como el zorro* (*Trusted Like The Fox/Ruthless*, 1948), *You Never Know With Women* (1949), *You're Lonely When You're Dead* (1949), *The Paw In The Bottle* (1949), *Lay Her Among The Lillies* (1950), *Figure It Out For Yourself/The Marijuana Mob* (1950), *Mallory* (1951), *Strictly For Cash* (1951), *Why Pick On Me?* (1951), *But A Short Time To Live /The Pickup* (1951), *In A Vain Shadow* (1951), *The Wary Transgressor* (1952), *The Fast Buck* (1952), *The Double Shuffle* (1952), *I'll Bury My Dead* (1953), *The Things Men Do* (1953), *This Way For A Shroud* (1953), *The Sucker Punch* (1954), *Tiger By The Tail* (1954), *Safer Dead* (1954), *Misión en Venecia* (*Mission to Venice*, 1954), *Misión en Siena* (*Mission to Siena*, 1955), *You've Got It Coming* (1955), *Muerte aplazada/ Todo tiene precio* (*There's Always A Price Tag*, 1956), *You Find Him, I'll Fix Him* (1956), *The Guilty Are Afraid* (1957), *Peligroso si anda suelto también* (*Not Safe To Be Free/The Case Of The Strangled Starlet*, 1958), *Hit And Run* (1958), *Shock Treatment* (1959), *El mundo en mi bolsillo* (*The World In My Pocket*, 1959), *What's Better Than Money* (1960), *Come Easy - Go Easy* (1960), *Un*

⁷ Escrito en 1958, fue publicado, también, como *Wrong Pigeon* (*Manhunt*, febrero, 1961).

⁸ El personaje Manfred Coen, desaparece en la segunda novela.

loto para Miss Quon (*A Lotus For Miss Quon*, 1961), *Just Another Sucker* (1961), *I Would Rather Stay Poor* (1962), *A Coffin From Hong Kong* (1962), *Una radiante mañana estival* (*One Bright Summer Morning*, 1963), *Tell It To The Birds* (1963), *The Soft Centre* (1964), *This Is For Real* (1965), *The Way the Cookie Crumbles* (1965), *Trato hecho* (*You Have Yourself A Deal*, 1966), *Cade* (1966), *Have This One On Me* (1967), *Well Now-My Pretty* (1967), *An Ear To The Ground* (1968), *Believed Violent* (1968), *The Whiff Of Money* (1969), *The Vulture Is A Patient Bird* (1969), *Like A Hole In The Head* (1970), *There's A Hippie On The Highway* (1970), *Si desea seguir viviendo* (1971), *An Ace Up My Sleeve* (1971), *Just A Matter Of Time'* (1972), *You're Dead Without Money* (1972), *Have A Change Of Scene* (1973), *Knock, Knock! Who's There?* (1973), *So What Happens To Me?* (1974), *Goldfish Have No Hiding Place* (1974), *Believe This - You'll Believe Anything* (1975), *The Joker In The Pack* (1975), *Do Me A Favour, Drop Dead* (1976), *My Laugh Comes Last* (1977), *I Hold The Four Aces* (1977), *Consider Yourself Dead* (1978), *¡Debe ser una broma!* (*You Must Be Kidding*, 1979), *A Can Of Worms* (1979), *You Can Say That Again* (1980), *Try This One For Size* (1980), *Hand Me A Fig Leaf* (1981), *Have A Nice Night* (1982), *We'll Share A Double Funeral* (1982), *Not My Thing* (1983) y *Péqueles donde les duela* (*Hit Them Where It Hurts*, 1984).

CHATTAM, Maxime

(Herblay, le Val-d'Oise, Francia, 1976)

Pseudónimo de Maxime Guy Sylvain Drouot, creador de JOSHUA BROLIN, ex agente del FBI y policía de Portland, protagonista de *La*

trilogie du mal. Se especializa en el *thriller* y en lo policíaco.

<<La Trilogie du mal>>

L'Âme du mal (2002), *In Tenebris* (2003) y *Maléfices* (2004)

<<Le Cycle de l'homme>>

Les Arcanes du chaos (2006), *Prédateurs* (2007), *La Théorie Gaïa* (2008) y *La promesse des ténèbres* (2009).

Novelas

Le Sang du temps (2005).

CHESTERTON, Gilbert Keith

(Londres, Inglaterra, 1874-Beaconsfield, Inglaterra, 1936)

Creador del padre BROWN, sacerdote-investigador, pero también del mítico ladrón FLAMBEAU que, gracias al padre BROWN, se transforma en un gran investigador. Sin embargo, Chesterton posee también varias antologías policíacas en las que no aparece el padre BROWN, tal y como constata John C. Tibbetts en su artículo “*The Case of the Forgotten Detectives: The Unknown Crime Fiction of G.K. Chesterton*”⁹.

Antología de cuentos de la serie <<padre Brown>>

El candor del padre Brown (*The Innocence of Father Brown*, 1911) [incluye *La cruz azul* (*The Blue*

⁹ Revista, American mystery journal, The Armchair Detective, (Fall 1995), Vol. 28, No. 4, pp. 388-393.] <http://www.cse.dmu.ac.uk/~mward/gkc/detectives.txt> 17 de abril de 2010

Cross), *El jardín secreto* (*The Secret Garden*), *Las pisadas misteriosas* (*The Queer Feet*), *Las estrellas errantes* (*The Flying Stars*), *El hombre invisible* (*The Invisible Man*), *El honor de Israel Gow* (*The Honour of Israel Gow/The Strange Justice*), *La forma equívoca* (*The Wrong Shape*), *Los pecados del príncipe Saradine* (*The Sins of Prince Saradine*), *The Hammer of God/The Bolt From the Blue* *El martillo de Dios* (*The Hammer of God/The Bolt From the Blue*), *El ojo de Apolo* (*The Eye of Apollo*), *La muestra de la espada rota* (*The Sign of the Broken Sword*) y *Los instrumentos de la muerte* (*The Three Tools of Death*); *La sabiduría del padre Brown* (*The Wisdom of Father Brown*, 1914) [incluye *La ausencia de Mr. Glass* (*The Absence of Mr Glass*), *La paraíso de los ladrones* (*The Paradise of Thieves*), *El duelo del Dr. Hirsch* (*The Duel of Dr. Hirsch*), *El hombre en el pasaje* (*The Man in the Passage*), *El error de la máquina* (*The Mistake of the Machine*), *La cabeza del César* (*The Head of Caesar*), *La peluca morada* (*The Purple Wig*), *La extensión de los Pendragon* (*The Perishing of the Pendragons*), *El Dios de los Gongs* (*The God of the Gongs*), *La ensalada del coronel Gray* (*The Salad of Colonel Gray*) y *El extraño crimen de John Boulnois* (*The Strange Crime of John Boulnois*) y *El cuento de hadas del padre Brown* (*The Fairy Tale of Father Brown*); *La incredulidad del padre Brown* (*The Incredulity of Father Brown*, 1926) [*La resurrección del padre Brown* (*The Resurrection of Father Brown*), *La saeta del cielo* (*The Arrow of Heaven*), *El oráculo del perro* (*The Oracle of the Dog*), *El milagro de la media luna* (*The Miracle of Moon Crescent*), *La maldición de la cruz dorada* (*The Curse of the Golden Cross*), *El puñal alado* (*The Dagger with Wings*), *El sino de los Darnaway* (*The Doom of the Darnaways*) y *The Ghost of Gideon Wise* (*El fantasma de Gideon Wise*); *El secreto del*

padre Brown (*The Secret of Father Brown*, 1927) [*El espejo del magistrado* (*The Mirror of the Magistrate*), *El hombre de las dos barbas* (*The Man With Two Beards*), *El canción del pez volador* (*The Song of the Flying Fish*), *La actriz y su doble* (*The Actor and the Alibi*), *La desaparición de Vaudry* (*The Vanishing of Vaudrey*), *El mayor crimen del mundo* (*The Worst Crime in the World*), *La luna roja del merú* (*The Red Moon of Meru*), *La penitencia de Marne* (*The Chief Mourner of Marne*) y *El secreto de Flambeau* (*The Secret of Flambeau*)] y *El escándalo del padre Brown* (*The Scandal of Father Brown*, 1935) [*El escándalo del padre Brown* (*The Scandal of Father Brown*), *El rápido* (*The Quick One*), *La ráfaga del libro* (*The Blast of the Book*), *El hombre verde* (*The Green Man*), *La persecución de Mr Blue* (*The Pursuit of Mr Blue*), *El crimen del comunista* (*The Crime of the Communist*), *La punta del alfiler* (*The Point of a Pin*) y *El problema insoluble* (*The Insoluble Problem*).

Antología de cuentos

The Club of Queer Trades (1904) [seis cuentos protagonizados por dos hermanos investigadores: Rupert y Basil Grant], *Manalive* (1912), *The Man Who Knew Too Much* (1922), *Tales of the Long Bow* (1925), *The Poet and the Lunatics* (1929), *Four Faultless Felons* (1930), *The Paradoxes of Mr. Pond* (1937) [publicado póstumamente]

CHRAÏBI, Driss

(El Jadida, Marruecos, 1926- Drôme, Francia, 2007)

L'inspecteur Ali (1991), *Un place au soleil* (1993), *L'inspecteur Ali à Trinity College* (1995) y *L'inspecteur Ali et la CIA* 1996).

CHEYNEY, Peter

(Londre, Inglaterra, 1896-1951)

Es considerado el padre del *hard-boiled* británico. Creador de LEMMIE CAUTION, un duro investigador del FBI.

Another Little Drink (1940), *You'd Be Surprised* (1940), *A Trap for Bellamy* (1941), *Dark Duet* (1942), *Never a Dull Moment*¹⁰ (1942), *Farewell to the Admiral* (1943), *Premeditated Murder* (1943), *Account Rendered* (1944), *The Counterspy Murders* (1944), *The London Spy Murders* (1944), *Dark Hero* (1946), *The Dark Street Murders* (1946), *The Case of the Dark Hero* (1947), *Dance Without Music* (1947), *Try Anything Twice* (1948), *The Man Nobody Saw* (1949), *One of Those Things* (1949), *You Can Call It a Day* (1949), *Lady Beware* (1950), *Set-Up for Murder* (1950), *Dark Bahama* (1950), *Lady, Behave!* (1950), *Mistress Murder* (1951), *Dressed to Kill* (1952), *I'll Bring Her Back* (1952), *Cocktails and the Killer* (1957), *Sinister Murders* (1957), *Case of the Dark Wanton* (1958), *The Terrible Night* (1959), *Undressed to Kill* (1959) y *Callaghan* (1973).

Serie <<Lemmie Caution>>

This Man Is Dangerous (1936), *Dames Don't Care* (1937), *Poison Ivy* (1937), *Can Ladies Kill?* (1938), *Don't Get Me Wrong* (1939), *You'd Be Surprised* (1940), *Your Deal, My Lovely* (1941),

¹⁰ Protagonizada por Lemmie Caution y Slim Callaghan.

Never a Dull Moment (1942), *You Can Always Duck* (1943), *I'll Say She Does!* (1945) y *Time for Caution* (1946).

Serie <<Slim Callaghan>>

The Urgent Hangman (1938), *Dangerous Curves* (1939), *You Can't Keep the Change* (1940), *It Couldn't Matter Less* (1941), *Sorry You've Been Troubled* (1942), *The Unscrupulous Mr. Callaghan* (1943), *They Never Say When* (1944) y *Uneasy Terms* (1946).

Antología de cuentos, serie <<Slim Callaghan>>

Velvet Johnnie and Other Stories (1952) y *Meet Mr Callaghan* (1953)

Serie <<Everard Peter Quayle>>

The Stars Are Dark (1943), *The Dark Street* (1944), *Escape for Sandra* (1945), *Dark Interlude* (1947) y *Dark Wanton* (1948),

Serie <<Michael Kells>>

Sinister Errand (1945) y *Ladies Won't Wait* (1951).

Serie <<Johnny Vallon>>

You Can Call It a Day (1949), *Dark Bahama* (1950) y *Lady, Behave!* (1950),

Cuentos

A Double Double-Cross (*Hutchinson's Mystery Story Magazine*, mayo, 1924), *Nice Work* (*London Evening Standard*, octubre, 1936), *G, Man at the Yard* (*The Thriller*, junio, 1937), *Night Club* (*Poynings*, 1945), *The Man with the Red Beard* (1943), *The Murder of Alonzo* (*Polybooks*, 1943), *The Gangster* (*MacKill's*

Mystery Magazine, junio, 1953), *Matter of Habit* (*MacKill's Mystery Magazine*, agosto, 1954) y *Love Can Be Deadly* (*The Saint Mystery Magazine*, marzo 1955).

Antología de cuentos

You Can't Hit a Woman and Other Stories (1937), *Knave Takes Queen* (1939), *Mr. Caution – Mr. Callaghan* (1941), *Calling Mr. Callaghan* (1943), *The Adventures of Alonzo MacTavish* (1943), *Alonzo MacTavish Again* (1943), *The Murder of Alonzo* (1943), *Love with a Gun and Other Stories* (1943), *Making Crime Pay* (1944), *Account Rendered* (1944), *Night Club* (1945), *The Adventures of Julia* (1945), *Dance Without Music* (1945), *A Tough Spot for Cupid and Other Stories* (1945), *Escape from Sandra* (1945), *Night Club/Dressed to Kill* (1945), *You Can't Trust a Duchess and Other Stories* (1945), *Vengeance with a Twist and Other Stories* (1946), *Date After Dark and Other Stories* (1946), *G Man at the Yard* (1946), *He Walked in Her Sleep and Other Stories* (1946), *The Man with Two Wives and Other Stories* (1946), *Spot of Murder and Other Stories* (1946), *Time for Caution* (1946), *Lady in Green and Other Stories* (1947), *A Matter of Luck and Other Stories* (1947), *The Curiosity of Etienne MacGregor/The Sweetheart of the Razors* (1947), *Cocktail for Cupid and Other Stories* (1948), *Cocktail Party and Other Stories* (1948), *Information Received and Other Stories* (1948), *The Lady in Tears and Other Stories* (1948), *No Ordinary Cheyney* (1948), *The Unhappy Lady and Other Stories* (1948), *The Adventures of Julia and Two Other Spy Stories/Killing Games* (1954), *You'd Be Surprised. The Best Stories of Peter Cheyney* (1954), *He Walked in Her Sleep* (1954).

CHRISTIE, Agatha

(Devon, Inglaterra, 1891-Wallingford, Inglaterra, 1976)

Creadora del célebre detective belga HERCULE POIROT, de Miss JANE MARPLE, anciana que se dedica a la investigación, el matrimonio de investigadores TOMMY y TUPPENCE BERESFORD, la escritora ARIADNE OLIVER, amiga de POIROT. También posee novelas y antologías de cuentos policíacos en las que no aparece ninguno de sus personajes célebres.

Serie <<Hercules Poirot>>

El misterioso caso de Styles (*The Mysterious Affair at Styles*, 1920), *Asesinato en el campo de golf* (*Murder on the Links*, 1923), *Poirot investiga* (*Poirot Investigates*, 1924) [antología de cuentos de Poirot], *El asesinato de Roger Ackroyd* (*The Murder of Roger Ackroyd*, 1926), *Los cuatro grandes* (*The Big Four*, 1927), *El misterio del tren azul* (*The Mystery of the Blue Train*, 1928), *Peligro inminente* (*Peril at End House*, 1932), *La muerte de Lord Edgware* (*Lord Edgware Dies*, 1933), *Poirot infringe la Ley* (*The House of Death*, 1933) [antología de cuentos], *Asesinato en el Orient Express* (*Murder on the Orient Express*, 1934), *Tragedia en tres actos* (*Three Act Tragedy*, 1935), *Muerte en las nubes* (*Death in the Clouds*, 1935), *El misterio de la guía de ferrocarriles* (*The A.B.C. Murders*, 1936), *Cartas sobre la mesa* (*Cards on the Table*, 1936), *Muerte en Mesopotamia* (*Murder in Mesopotamia*, 1936), *Muerte en el Nilo* (*Death on the Nile*, 1937), *El testigo mudo* (*Dumb Witness / Poirot Loses a Client*, 1937), *Asesinato en Bardsley Mews* (*Murder in the Mews*, 1937), *Cita con la muerte* (*Appointment with Death*, 1938), *Diez*

negritos (*Ten Little Niggers / And Then There Were None*, 1939), *Navidades trágicas* (*Hercule Poirot's Christmas*, 1939), *La muerte visita al dentista* (*One, Two, Buckle My Shoe*, 1940), *Un triste ciprés* (*Sad Ciprés*, 1940), *Muerte bajo el sol* (*Evil under the Sun*, 1941), *Los cinco cerditos* (*Five Little Pigs*, 1942), *Sangre en la piscina* (*The Hollow*, 1946), *Los trabajos de Hércules* (*The Labours of Hercules*, 1947), *Taken at the Flood* (1947), *Ocho casos de Poirot* (*The Under Dog and Other Stories*, 1951) [antología de cuentos de Poirot], *La señora McGinty ha muerto* (*Mrs McGinty's Dead*, 1952), *Después del funeral* (*After the Funeral / Funerals are Fatal*, 1953), *Asesinato en la calle Hickory* (*Hickory, Dickory, Dock or Hickory, Dickory, Death*, 1955), *El templo de Nasse-House* (*Dead Man's Folly*, 1956), *Un gato en el palomar* (*Cat Among the Pigeons*, 1959), *Los relojes* (*The Clocks*, 1963), *La tercera muchacha* (*Third Girl*, 1966), *Las manzanas* (*Hallow'en Party*, 1969), *Los elefantes pueden recordar* (*Elephants Can Remember*, 1972), *Primeros casos de Poirot* (*Poirot's Early Cases*, 1974) [antología de cuentos] y *Telón: el último caso de Hércules Poirot* (*Curtain: Hercule Poirot's Last Case*, 1975)

Serie <<Miss Marple>>

The Tuesday Night Club (1927) [cuento], *Muerte en la vicaria* (*The Murder at the Vicarage*, 1930), *The Thirteen Problems / The Tuesday Club Murders* (1932) [antología de cuentos], *Un cadáver en la biblioteca* (*The Body in the Library*, 1942), *El caso de los anónimos* (*The Moving Finger* (1943), *Se anuncia un asesinato* (*A Murder is Announced*, 1950), *They Do It with Mirrors / Murder with Mirrors* (1952), *Un puñado de centeno* (*A Pocket Full of Rye*, 1953), *4.50 from Paddington / What Mrs. McGillicuddy Saw!*

(1957), *The Mirror Crack'd from Side to Side / The Mirror Crack'd* (1961-1962), *Misterio en el Caribe* (*A Caribbean Mystery*, 1964), *At Bertram's Hotel* (1965), *Nemesis* (1971), *Un crimen dormido* (*Sleeping Murder*) [escrito en 1940, pero publicado en 1976] y *Miss Marple's Final Cases and Two Other Stories* (1979) [antología de cuentos].

Serie <<Tommy y Tuppence Beresford>>

El adversario secreto / El misterioso señor Brown (*The Secret Adversary*, 1922), *Matrimonio de sabuesos* (*Partners in Crime*, 1929) [antología de cuentos], *El misterio de Sans Souci* (*N or M*, 1940-1941) [novela de espionaje], *El cuadro* (*By the Pricking of My Thumbs*, 1968) y *Postern of Fate* (1973).

Serie <<Ariadne Oliver>>

Parker Pyne investiga (*Parker Pyne Investigates*, 1934), *Cartas sobre la mesa* (*Cards on the Table*, 1936) [aparece junto a Poirot], *La señora McGinty ha muerto* (*Mrs McGinty's Dead*, 1952) [aparece junto a Poirot], *El misterio de Pale Horse* (*The Pale Horse*, 1961), *Las Manzanas* (*Hallow'en Party*, 1969) y *Los elefantes pueden recordar* (*Elephants Can Remember*, 1972) [aparece junto a Poirot].

Novelas

El hombre de traje marrón (*The Man in the Brown Suit*, 1924), *El secreto de Chimneys* (*The Secret of Chimneys*, 1925), *El misterio de las siete esferas* (*The Seven Dials Mystery*, 1929), *El misterio de Sittaford* (*The Sittaford Mystery*, 1931), *La trayectoria del bumerán* (*Why Didn't They Ask Evans? / The boomerang clue*, 1934), *Matar es fácil* (*Murder is Easy*, 1939), *Hacia cero* (*Towards*

zero, 1944), *La venganza de Nofret* (*Death Comes as the End*, 1944), *Cianuro espumoso* (*Sparkling Cyanide*, 1945), *La casa torcida* (*Crooked House*, 1949), *Intriga en Bagdad* (*They Came to Baghdad*, 1951), *El truco de los espejos* (*They do it with mirrors*, 1952), *Destino desconocido* (*Destination Unknown*, 1955) [novela de espionaje], *Culpable de inocencia* (*Ordeal by Innocence*, 1957), *bumerang* (*Boomerang Clue*, 1965), *Noche eterna* (*Endless Night*, 1967) y *Pasajero a Frankfurt* (*Passenger to Frankfurt*, 1970) [thriller de espionaje].

Antologías de cuentos

El enigmático Sr. Quin (*The Mysterious Mr. Quin*, 1931), *El misterio de Listerdale* (*The Listerdale Mystery*, 1934), *Problema en Pollensa* (*The Regatta Mystery and Other Stories*, 1939) [antología de cuentos de Poirot, Miss Marple y Parker Pine], *Testigo de cargo y otras historias* (*The Witness for the Prosecution and Other Stories*, 1948), *Tres ratones ciegos y otras historias* (*Three Blind Mice and Other Stories*, 1950) [antología de cuentos de Poirot y Miss Marple] y *Pudding de Navidad* (*The Adventure of the Christmas Pudding*, 1960) [antología de cuentos de Poirot y Miss Marple].

CLAUDE, Hervé

(París, Francia, 1945)

Su obra comprende el *thriller* y lo policíaco.

Le Jeu de la rue du Loup (1992), *Une image irrépochable* (1998), *Le désespoir des singes* (1969) y *Pique-nique à marée basse* (2000), *Riches, cruels et fardés* (2002) y *Requins et coquins* (2003).

COATMEUR, Jean François

(Pouldavid-sur-Mer, Francia, 1925)

Su obra explora lo criminal y lo policíaco.

Chantage sur une ombre (1963), *Nocturne pour mourir* (1964), *Aliéna* (1968), *Baby-foot* (1970), *j'ai tué une ombre/Outre mort* (1971), *La voix dans Rama* (1973), *Le squalo* (1975), *Les sirènes de minuit* (1976), *Le mascaret* (1977), *On l'appelait Johnny...* (1979), *La bavure* (1980), *Morte fontaine* (1982), *La nuit rouge* (1984), *Yesterday* (1985), *Narcoise* (1987), *La danse des masques* (1989), *Des croix sur la mer* (1991), *Escroquemort* (1992), *Des feux sous la cendre* (1994), *La porte de l'enfer* (1997), *Tous nos soleils sont morts* (2002) y *La fille de Baal* (2005).

Antología de cuentos

Ballet noir (1999) y *Escale à Brest* (2000).

COBEN, Harlan

(Nueva Jersey, EE. UU. 1963-)

Su obra literaria abarca la narrativa criminal, el *thriller* y lo policíaco, donde sobresale el abogado e investigador privado MYRON BOLITAR.

Play Dead (1990), *Miracle Cure* (1991), *Tell No One* (2001), *Gone for Good* (2002), *No Second Chance* (2003), *Just One Look* (2004), *The Innocent* (2005), *The Woods* (2007), *Hold Tight* (2008) y *Caught* (2010).

Serie <<Myron Bolitar>>

Deal Breaker (1995), *Muerte en el hoyo 18* (*Dropshot*, 1996), *Tiempo muerto* (*Fade Away*,

1996), *Back Spin* (1997), *One False Move* (1998), *The Final Detail* (1999), *Darkest Fear* (2001), *Promise Me* (2006) y *Long Lost* (2009).

COE, Charles Francis

(Buffalo, Nueva York, EE.UU. 1890-Palm Beach, California, EE.UU., 1956)

Swag (1928), *Hooch!* (1929), *Gunman* (1930), *About 2 A.M.* (1931) y *Ramson* (1934).

CONELLY, Michael

(Filadelfia, EE.UU., 1957)

Creador de HYERONIMOUS <<HARRY>> BOSH, detective del departamento de Homicidios de Hollywood y del departamento de Robos y Homicidios de la ciudad de Los Ángeles, de TERRY MCCALED *profiler* del FBI, JACK MCEVOY, periodista, y MICHAEL HELLER, abogado penalista. Su obra es policíaca, aunque posee una novela criminal, *Luna funesta* (2000).

Serie <<Harry Bosh>>

Eco negro (*The Black Echo*, 1992), *Hielo negro* (*The Black Ice*, 1993), *La rubia de hormigón* (*The Concrete Blonde*, 1994), *El último coyote* (*The Last Coyote*, 1995), *Pasaje al paraíso* (*Trunk Music*, 1997), *El vuelo del ángel* (*Angel's Flight*, 1999), *Más oscuro que la noche* (*A Darkness More Than Night*, 2001), *Ciudad de huesos* (*City of Bones*, 2002), *Luz perdida* (*Lost Light*, 2003), *Cauces de maldad* (*The Narrows*, 2004), *Christmas Even* (2004) [cuento incluido en la compilación *Murder and That All Jazz* (2004)], *Último recurso*

(2005), *Cielo azul* (2005) [cuento incluido en la compilación *Dangerous Woman* (2005), de Otto Penzler], *Angle of Investigation* (2005) [cuento incluido en la compilación *Plots with Guns* (2005), de Anthony Neil Smith], *Echo Park* (2006), *El Observatorio* (*The Overlook*, 2006)¹¹, *Suicide Run* (2007) [cuento incluido en la compilación *Hollywood and Crime* (2007), de Robert J. Randisi], *One Dollar Jackpot* (2007) [cuento incluido en la compilación *Dead Man's Hand* (2007), de Otto Penzler], *Father's Day* (2007) [cuento incluido en la compilaciones *Blue Religion*, 2007), de Michael Conelly, y *The Best American Mystery Stories 2009* (2009), de Jeffery Deaver], *El veredicto* (*The Brass Verdict*, 2008), *Nine Dragons* (2009), *The Reversal* (2010) y *Blue on Black* [cuento incluido en la compilación *Hook, Line & Sinister* (2010), de T. Jefferson Parker.

Serie <<Terry MacCaleb>>

Deuda de sangre (1998) y *Más oscuro que la noche* (*A Darkness More Than Night*, 2001).

Serie <<Jack McEvoy>>

El poeta (*The Poet*, 1996) y *The Scarecrow* (2009).

Serie <<Michael Haller>>

El inocente (*The Lincoln Lawyer*, 2005), *El veredicto* (*The Brass Verdict*, 2008), *The Reversal* (2010) y el cuento *The Perfect Triangle* (2010) [incluido en la compilación *The Dark End Of The Street* (2010) de S. J. Rosan y Jonathan Santlofer.

¹¹ Novela por entregas publicada por *The New York Times Magazine* y posteriormente editada como libro en (2007).

Novelas

Chasing the Dime (2002) y *Luna funesta (Void Moon)*, 2006)

Cuentos

Two-Bagger (2001) [incluido en la antología *Murderers' Row* (2001) y *The Best American Mystery Stories* (2002) de Otto Penzler]; *Caboots* (2002) [incluido en la antología *Measures of Poison* (2002) compilados por la editorial Dennis McMillan]; *After Midnight* (2003) [incluido en la antología *Men From Boys* (2003) de John Harvey]; *Mullholand Dive* (2007) [incluido en las antología *Los Angeles Noir* (2007) de Denise Hamilton, *A Prisoner of Memory and 24 of the Year's Finest Crime and Mystery Stories* (2008) de Ed Gorman y Martin H. Greenber, *The Best American Mystery Stories 2008* (2008) de George Pelecanos]

CONOLLY, John

(Dublín, Irlanda, 1968)

Es el creador del detective privado CHARLIE PARKER.

Serie <<Charlie Parker>>

Todo lo que muere (Every Dead Thing), 1999), *El poder de las tinieblas (Dark Hollow)*, 2000), *Perfil asesino (The Killing Kind)*, 2001), *El camino blanco, (The White Road)*, 2002), *El ángel negro (The Black Angel)*, 2005), *Los atormentados (The Unquiet)*, 2007), *Los hombres de la guadaña (The Reapers)*, 2008), *The Lovers* (2009) y *The Whisperers* (2010).

Novelas

Bad Men (2003), *The Book of Lost Things* (2006) y *The Gates* (2009).

CÓRDOBA, Juan Carlos

(Oviedo, España, 1968)

Ni pies ni cabezas (2008).

CORNWELL, Patricia

(Miami, EE. UU. 1956)

Creadora de KAY SCARPETTA, doctora forense del Instituto Forense de Criminología en Richmond, Virginia y experta en crímenes violentos.

Serie <<Kay Scarpetta>>

Postmortem (1990), *El cuerpo del delito (Body of Evidence)*, 1991), *La jota de corazones (All That Remains)*, 1992), *Cruel y extraño (Cruel and Unusual)*, 1993), *La granja de cuerpos (The Body Farm)*, 1994), *Una muerte sin nombre (From Potter's Field)*, 1995), *Causa de muerte (Cause of Death)*, 1996), *Un ambiente extraño (Unnatural Exposure)*, 1997), *Punto de partida (Point of Origin)*, 1998), *Identidad desconocida (Black Notice)*, 1999), *El ultimo reducto (The Last Precinct)*, 2000), *La mosca de la muerte (Blow Fly)*, 2003), *La huella (Trace)*, 2004), *Predador (Predator)*, 2005), *El libro de la muerte (Book of the Dead)*, 2007), *Scarpetta* (2008), *The Scarpetta Factor* (2009) y *Port Mortuary* (2010).

Novelas

Hornet's Nest (1997), *Southern Cross* (1999), *Isle of Dogs* (2001), *At Risk* (2006) y *The Front* (2008).

CORREA, José Luis

(Las Palmas, Canarias, España 1962-)

Creador del detective privado RICARDO BLANCO.

Serie <<Ricardo Blanco>>

Quince días de noviembre (2003), *Muerte en abril* (2004), *Muerte de un violinista* (2003) y *Un rastro de sirena* (2009)

COXE, George Harmon

(Nueva York, EE. UU., 1901-1984)

Creador de FLASHGUN CASEY, fotoperiodista e investigador.

Serie <<Flashgun Casey>>

Silent are Dead (1942), *Asesinato para dos* (*Murder for Two*, 1943), *Error of Judgment* (1961), *The Man Who Died Too Soon* (1962) y *Deadly Image* (1964).

Antología de cuentos

Flashgun Casey Detective (1946)

CRAIS, Robert

(Baton Rouge, Luisiana, EE.UU., 1953)

Es el creador de ELVIS COLE, detective privado en Los Ángeles, y su socio JOE PIKE.

Serie <<Elvis Cole>>

El mono bajo la lluvia (*The Monkey's Raincoat*, 1987), *El manuscrito Samurái* (*Stalking the Angel*, 1989), *Lullaby Town* (1992), *Free Fall* (1993), *Voodoo River* (1995), *Sunset Express* (1996), *Indigo Slam* (1997), *Los Ángeles Requiem* (*L. A. Requiem*, 1999), *El último detective* (*The Last Detective*, 2003), *El desconocido* (*The Forgotten Man*, 2005) y *Chasing Darkness* (2008).

Serie <<Joe Pike>>

El vigía (*The Watchman*, 2007), *The First Rule* (2010) y *The Sentry* (2011).

Novelas

El ángel demolidor (*Demolition Angel*, 2000), *El secuestro* (*Hostage*, 2001) y *Dos minutos* (*The Two Minute Rule*, 2006).

CROMBIE, Deborah

(Dallas, Texas, EE.UU., 1952)

Es la creadora de la pareja de policías integrada por DUNCAN KINCAID, comisario detective de New Scotland Yard, en Londres, y GEMMA JAMES, sargento.

Serie <<Kincaid y James>>

Vacaciones trágicas (*A Share in Death*, 1993), *Todo irá bien* (*All Shall Be Well*, 1994), *Un pasado oculto* (*Leave the Grave Green*, 1995), *Nadie llora al muerto* (*Mourn Not Your Dead*, 1996), *Dreaming of the Bones* (1997), *Kissed A Sad Goodbye* (1999), *A Finer End* (2001), *And Justice There Is None* (2002), *Now May You Weep* (2003), *In a Dark House* (2005), *Water Like a Stone* (2007), *Where Memories Lie* (2008) y *Necessary as Blood* (2009).

CRUMLEY, James

(Three Rivers, Texas, EE.UU., 1939)

Es el creador de MILO MILODRAGOVITCH, un veterano de la guerra de Corea metido a investigador privado.

Serie <<Milo Milodragovitch>>

El caso equivocado (*The Wrong Case*, 1975), *The Last Good Kiss* (1978), *El oso danzaráin* (*Dancing Bear*, 1983), *The Mexican Tree Duck* (1993) *Border Snakes* (1996), *The Final Country* (2001) y *The Right Madness* (2005).

CUNNINGHAM, E.V.

(Nueva York, EE. UU., 1914-Old Greenwich, EE.UU., 2003)

Pseudónimo de Howard Melvin Fast, creador de MASAO MASUTO, sargento detective perteneciente a la brigada de homicidios de la policía de Beverly Hills.

The Case of the One Penny Orange (1977), *The Case of the Russian Diplomat* (1978), *The Case of the Poisoned Eclairs* (1979), *The Case of the Slidding Pool* (1981), *The Case of the Kidnapped Angel* (1982), *The Case of the Angry Actress* (1983), *The Case of the Murdered Mackenzie* (1984) y *Masuto Investigates* (2000).

DAHL, Djell Olah

(Oslo, Noruega, 1958)

Creador de GUNNARSTRANDA, inspector jefe de la brigada criminal de la policía de Oslo.

Serie <<Comisario Gunnarstranda>>.

Un paso en falso (*Dødens investeringer*, 1993), *La muerte en una noche de verano* (*En liten gyllen ring*, 2000), *Un muerto en el escaparate* (*Mannen in vinduet*, 2001) y *Lille tambur* (2003).

DAENINCKX, Didier

(Saint-Denis, Francia, 1949)

Creador del inspector de policía CADIN

Serie <<Inspector Cadin>>

Mort au premier Tour (1982), *Meurtres pour Mèmoire* (1984), *Le Géant inachevé* (1984), *Le Bourreau et son double* (1986), *Lumière noire* (1987).

Novelas

Autres lieux (1993), *Main courante* (1994), *Les Figurants* (1995), *Le Goût de la vérité* (1997), *Cannibale* (1998), *La Repentie* (1999), *Le Dernier Guérillero* (2000), *La mort en dédicace* (2001), *Le Retour d'Atai* (2002), *Cités perdues* (2005), *Histoire et faux-semblants* (2007), *Meurtres pour mémoire* (1984), *Le Géant inachevé* (1984), *Le Der des ders* (1985), *Métropole* (1985), *Play-Back* (1986), *Le Bourreau et son double* (1986), *Lumière Noire* (1987), *La Mort n'oublie personne* (1989), *Le Facteur fatal* (1990), *À louer sans commission* (1991), *Hors-limites* (1992), *Zapping* (1992), *En Marge*, (1994), *Un Château en Bobème* (1994), *Nazis dans le métro* (1996), *Mort*

D

au premier tour (1997), *Écrire en contre* (1997), *La Couleur du noir* (1998), *Passages d'enfer* (1998), *Banlieue nord* (1999), *Éthique en toc* (2000), *12, rue Meckert* (2001), *Ceinture rouge* (2001), *Les Corps râlent* (2003), *Raconteur d'histoires* (2003), *La Route du rom* (2003), *Je tue il* (2003), *Le crime de Sainte-Adresse* (2004), y *Itinéraire d'un salaud ordinaire* (2006).

Antología de cuentos

Le facteur fatal (1990)

DALY, Carrol John

(Nueva York, EE.UU., 1889-Los Angeles, EE.UU., 1958)

Creador de los violentos TERRY MACK y RACE WILLIAMS, los primeros detectives privados del realismo *noir* norteamericano. Su obra comprende tanto lo criminal, como lo policíaco y el *thriller*.

Novelas

The Snarl of the Beast (1927), *The Man in the Shadows* (1928), *The Hidden Hand* (1929), *The Tag Murders* (1930), *Tainted Power* (1931), *The Third Murderer* (1931), *The Amateur Murderer* (1933), *Murder From the East* (1935) y *Better Corpses* (1940).

Cuentos

The False Burton Combs (*Black Mask*, diciembre, 1922), *Three Gun Terry* (mayo, 1923), *Knights of the Open Palm* (*Black Mask*, julio, 1923), *Three Thousand to the Good* (*Black Mask*, julio, 1923), *Action, Action* (enero, 1924), *The Red Peril* (*Black Mask*, junio, 1924), *Them That Lives By Their Guns* (*Black Mask*,

agosto, 1924), *Devil Cat* (*Black Mask*, noviembre, 1924), *The Face Behind the Mask* (*Black Mask*, febrero, 1925), *Conceited, Maybe* (*Black Mask*, abril, 1925), *Say It With Lead* (*Black Mask*, junio 1925), *I'll Tell the World* (*Black Mask*, agosto, 1925), *Alias Buttercup* (*Black Mask*, octubre 1925), *Under Cover* (1ª parte, *Black Mask*, diciembre, 1925), (2ª parte, *Black Mask*, enero, 1926), *South Sea Steel* (*Black Mask*, 1926), *The False Clara Burkhart* (*Black Mask*, julio, 1926), *The Super Devil* (*Black Mask*, agosto, 1926), *Half-Breed* (*Black Mask*, noviembre 1926), *Blind Alleys* (*Black Mask*, abril, 1927), *The Snarl of the Beast* (1ª parte, *Black Mask*, junio, 1927), (2ª parte, *Black Mask*, julio, 1927), (3ª parte, *Black Mask*, agosto, 1927), (4ª parte, *Black Mask*, septiembre, 1927), *The Egyptian Lure* (*Black Mask*, marzo, 1928), *The Hidden Hand -- Creeping Death* (*Black Mask*, junio, 1928), *The Hidden Hand -- Wanted For Murder* (*Black Mask*, Julio, 1928), *The Hidden Hand -- Rough Stuff* (*Black Mask*, agosto, 1928), *The Hidden Hand* (1º parte, *Creeping Death*, junio, 1928), (2ª parte, *Wanted For Murder*, julio, 1928), (3ª parte, *Rough Stuff*, agosto, 1928), (4ª parte, *The Last Chance*, *Black Mask*, septiembre, 1928), (5ª parte, *The Last Shot*, *Black Mask*, octubre, 1928), *Tags of Death* (*Black Mask*, marzo, 1929), *Pretty Bit of Shooting* (*Black Mask*, abril, 1929), *Get Race Williams* (*Black Mask*, mayo, 1929), *Race Williams Never Bluffs* (*Black Mask*, junio, 1929), *The Silver Eagle* (October 1929, *Black Mask*), *The Death Trap* (*Black Mask*, noviembre, 1929), *Tainted Power* (*Black Mask*, junio, 1930), *Framed* (*Black Mask*, julio, 1930), *The Final Shot* (*Black Mask*, agosto, 1930), *Shooting Out of Turn* (*Black Mask*, octubre,

1930), *Murder By Mail* (*Black Mask*, marzo, 1931), *The Flame and Race Williams* (1ª parte, *Black Mask*, junio, 1931), (2ª parte, *Black Mask*, julio, 1931), (3ª parte, *Black Mask*, agosto, 1931), *Death for Two* (*Black Mask*, septiembre, 1931), *The Amateur Murder* (1ª parte, *Black Mask*, abril, 1932), (2ª parte, *Black Mask*, mayo, 1932), (3ª parte, *Black Mask*, junio, 1932), (4ª parte, *Black Mask*, julio, 1932), *Merger With Death* (*December 1932, Black Mask*), *The Death Drop* (*Black Mask*, mayo, 1933), *If Death Is Respectable* (*Black Mask*, Julio, 1933), *Murder In The Open"* (*Black Mask*, octubre, 1933), *Six Have Died* (*Black Mask*, mayo, 1934), *Flaming Death*, (*Black Mask*, junio, 1934), *Murder Book* (*Black Mask*, agosto, 1934), *The Eyes Have It* (*Black Mask*, noviembre, 1934), *Some Die Hard* (*Dime Detective*, septiembre, 1935; incluido en *The Adventures of Race Williams*), *Dead Hands Reaching"* (*Dime Detective*, noviembre, 1935; incluido en *The Adventures of Race Williams*), *Corpse & Co.* (*Dime Detective*, febrero, 1936; incluido en *The Adventures of Race Williams*), *Just Another Stiff* (*Dime Detective*, abril, 1936; incluido en *The Adventures of Race Williams*), *City of Blood* (*Dime Detective*, octubre 1936; incluido en *The Adventures of Race Williams*), *Not My Corpse* (*Thrilling Detective-British edition* y en *The Mammoth Book of Private Eye Stories*, junio, 1948), *The Wrong Corpse* (*Thrilling Detective, British Edition*, octubre, 1948), *Hell With The Lid Lifted* (*Dime Detective*, mayo, 1949) y *The Morgue Is Our Home* (*Dime Detective*).

DANTEC, Maurice

(Grenoble, Francia, 1959)

Su obra está centrada en el *thriller*.

La Syrène Rouge (1994), *Les Racines du mal* (1996) y *Babylon Babies* (1999).

DARD, Frédéric

(Bouroin Jaillen, Francia, 1921-Bonnefontaine, Suiza, 2000)

Creador de ANTOINE SAN ANTONIO, comisario especial de la policía francesa, encargado de los casos más difíciles.

Serie <<San Antonio>>.

Réglez-lui son compte (1949), *Laissez tomber la fille* (1950), *Les souris ont la peau tendre* (1951), *Mes hommages à la donzelle* (1952), *Du plomb dans les tripes* (1953), *Des dragées sans baptême* (1953), *Des clientes pour la morgue* (1953), *Descendez le à la prochaine* (1953), *Passez-moi la Joconde* (1954), *Sérénade pour une souris défunte* (1954), *Rue des Macchabées* (1954), *Bas les pattes!* (1954), *Denil express* (1954), *J'ai bien l'honneur de vous buter* (1955), *C'est mort et ça ne sait pas* (1955), *Messieurs les hommes* (1955), *Du mouron à se faire* (1955), *Le fil à couper le beurre* (1955), *Fais gaffe à tes os* (1956), *À tue... et à toi* (1956), *Ca tourne au vinaigre* (1956), *Les doigts dans le nez* (1956), *Au suivant de ces messieurs* (1957), *Des gueules d'enterrement* (1957), *Les anges se font plumer* (1957), *La tombola des voyous* (1957), *J'ai peur des mouches* (1957), *Le secret de Polichinelle* (1958), *Du poulet au menu* (1958), *Tu vas trinquer San-Antonio* (1958), *En long, en large et en travers* (1959), *La vérité en salade* (1958), *Prenez-*

en de la graine (1959), *On t'enverra du monde* (1959), *San-Antonio met le paquet* (1959), *Entre la vie et la morgue* (1959), *Tout le plaisir pour moi* (1959), *Du sirop pour les guêpes* (1960), *Du brut pour les brutes* (1960), *J'suis comme ça* (1960), *San-Antonio renvoie la balle* (1960), *Berceuse pour Bérurier* (1960), *Ne mangez pas la consigne* (1961), *La fin des haricots* (1961), *Y a bon, San-Antonio* (1961), *De "A" jusqu'à "Z"* (1961), *San-Antonio chez les Mac* (1961), *Fleur de nave vinaigrette* (1962), *Ménage tes méninges* (1962), *Le loup habillé en grand-mère* (1962), *San-Antonio chez les "gones"* (1962), *San-Antonio polka* (1963), *En peignant la girafe* (1963), *Le coup du Père François* (1963), *Le gala des emplumés* (1963), *Votez Bérurier* (1964), *Bérurier au sérail* (1964), *La rate au court-bouillon* (1965), *Vas-y Béru!* (1965), *Tango chinetoque* (1965), *Salut, mon pope!* (1966), *Mange et tais-toi* (1966), *Faut être logique* (1967), *Y a de l'action!* (1967), *Béru contre San-Antonio* (1967), *L'archipel des Malotrus* (1967), *Zéro pour la question* (1968), *Bravo, docteur Béru* (1968), *Viva Bertaga* (1968), *Un éléphant ça trompe* (1968), *Faut-il vous l'envelopper?* (1968), *En avant la moujik* (1969), *Ma langue au Chah* (1969), *Ca mange pas de pain* (1970), *N'en jetez plus!* (1971), *Moi, vous me connaissez?* (1971), *Emballage cadeau* (1971), *Appelez-moi chérie* (1972), *T'es beau, tu sais!* (1972), *Ca ne s'invente pas* (1972), *J'ai essayé: on peut!* (1973), *Un os dans la noce* (1974), *Les prédictions de Nostrabérus* (1974), *Mets ton doigt où j'ai mon doigt* (1974), *Si, signore* (1974), *Maman, les petits bateaux* (1974), *La vie privée de Walter Klozett* (1975), *Dis bonjour à la dame* (1975), *Certaines l'aiment chauve* (1975), *Concerto pour porte-jarretelles* (9

janvier 1976), *Sucette boulevard* (1976), *Remets ton slip, gondolier* (1976), *Chérie, passe-moi tes microbes!* (1977), *Une banane dans l'oreille* (1977), *Hue, dada!* (1977), *Vol au-dessus d'un lit de cocu* (1978), *Si ma tante en avait* (1978), *Fais-moi des choses* (1978), *Viens avec ton cierge* (20 octobre 1978), *Mon culte sur la commode* (1979), *Tire-m'en deux, c'est pour offrir* (1979), *À prendre ou à lécher* (1980), *Baise-ball à la Baule* (1980), *Meurs pas, on a du monde* (1980), *Tarte à la crème story* (1980), *On liquide et on s'en va* (1981), *Champagne pour tout le monde* (1981), *La pute enchantée* (1981), *Bouge ton pied que je voie la mer* (1982), *L'année de la moule* (1982), *Du bois dont on fait les pipes* (1982), *Va donc m'attendre chez Plumeau* (1983), *Morpions circus* (1983), *Remouille-moi la compresse* (1983), *Si maman me voyait!* (1983), *Des gonzesses comme s'il en pleuvait* (1983), *Les deux oreilles et la queue* (1984), *Pleins feux sur le tutu* (1984), *Laissez pousser les asperges* (1984), *Poison d'avril ou La Vie sexuelle de Lili Pute* (1985), *Bacchanale chez la mère Tatzji* (1985), *Dégustez, gourmandes* (1985), *Plein les moustaches* (1985), *Après vous s'il en reste, monsieur le Président* (1985), *Chauds, les lapins* (1986), *Alice au pays des merguez* (1986), *Fais pas dans le porno* (1986), *La fête des paires* (1986), *Le casse de l'oncle Tom* (1986), *Bons Baisers où tu sais* (1987), *Le trouillomètre à zéro* (1987), *Circulez! Y'a rien à voir* (1987), *Galantine de volaille pour dames frivoles* (1987), *Les morues se dessalent* (1988), *Ca baigne dans le béton* (1988), *Baisse la pression, tu me les gonfles!* (1988), *Renifle, c'est de la vraie* (1988), *La vieille qui marchait dans la mer* (1988), *Le cri du morpion* (1989), *Papa, achète-moi une pute* (1989), *Ma cavale au Canada* (1989), *Valsez, pouffiasses* (1989), *Tarte*

aux poils sur commande (1989), *Cocottes-minute* (1990), *Princesse patte-en-l'air* (1990), *Au bal des rombières* (1990), *Buffalo-Bide* (1991), *Bosphore et fais reluire* (1991), *Les cochons sont lâchés* (1991), *Le hareng perd ses plumes* (1991), *Têtes et sacs de nœud* (1991), *Le silence des homards* (1992), *Y en avait dans les pâtes* (1992), *Al Capote* (1992), *Faites chauffer la colle* (1993), *La matrone des sleepings* (1993), *Foiridon à Morbac City* (1993), *Allez donc faire ça plus loin* (1993), *Aux frais de la princesse* (1993), *Sauce tomate sur canapé* (1994), *Mesdames vous aimez "ça"* (1994), *Maman, la dame fait rien qu'à me faire des choses* (1994), *Les huîtres me font bâiller* (1995), *Turlute gratos les jours fériés* (1995), *Les eunuques ne sont jamais chauves* (1995), *Le pétomane ne répond plus* (1995), *T'assieds pas sur le compte-gouttes* (1996), *De l'antigel dans le calbute* (1996), *La queue en trompette* (1997), *Grimpe-la en danseuse* (mai 1997), *Ne soldez pas grand-mère, elle brosse encore* (1997), *Du sable dans la vaseline* (1998), *Ceci est bien une pipe* (1999), *Trempe ton pain dans la soupe* (1999) y *Lâche-le, il tiendra tout seul* (1999).

DARS, Sarah

Nuit blanche à Madras (2000), *Coup bas à Hyderâbâd* (2000), *Ramdâm à Mahâbalipuram* (2001), *La morte du bombay express* (2002), *Rififi à Ooty: Une enquête du Brahmane Doc* (2003), *Malabar connection* (2004) y *Pondichery Blues* (2005).

DASCHKOVA, Paulina

(Moscú, URSS, 1960)

Les Pas légers de la folie/Die leichten Schritte des Wahnsinns (*Legkie sagi bezumija*, 1998), *Un hivier rouge/Club Kalanischkew* (*Mesto pod solncem*, 1998), *Russische Orchidee* (*Efirnoje vremja*, 1999), [ediciones alemanas], *Lenas Flucht* (*Krov' neroždennych*, 2004), *Nummer 5 hat keine Chance* (2004), *Für Nikita* (*Zolotoj pesok*, 2004), *Du wirst mich nie verraten* (*Ispolnitel*, 2006), *Keiner wird weinen* (*Nikto ne zaplačet*, 2007), *Der falsche Engel* (*Cherubim*, 2007), *Das Haus der bösen Mädchen* (*Pitomnik*, 2008) y *In ewiger Nacht* (*Vecnaja noc'*, 2010).

DAVIS, Lindsay

(Birmingham, Inglaterra, 1950)

Creador de MARCO DIDIO FALCO, un investigador privado que sirve al emperador Vespasiano.

Serie <<Marco Didio Falco>>

La plata de Britania (*The Silver Pigs*, 1989), *La estatua de bronce* (*Shadows in Bronze*, 1990), *La Venus de cobre* (*Venus in Copper*, 1991), *La mano de hierro de Marte* (*The Iron Hand of Mars*, 1992), *El oro de Poseidon* (*Poseidon's Gold*, 1993), *Último acto en Palmira* (*Last Act in Palmyra*, 1994), *Tiempo para escapar* (*Time to Depart*, 1995), *Una conjura en Hispania* (*A Dying Light in Corduba*, 1996), *Tres manos en la fuente* (*Three Hands in the Fountain*, 1997), *A los leones* (*Two for the Lions*, 1998), *Una virgen de más* (*One Virgin Too Many*, 1999), *Oda a un banquero* (*Ode to a Banker*, 2000), *Un cadáver en los baños* (*A Body in the Bath House*, 2001), *El mito de Júpiter* (*The Jupiter Myth*, 2002), *Los fiscales* (*The Accusers*, 2003), *Scandal Takes a Holiday* (2004), *See*

Delphi and Die (2005), *Saturnalia* (2007), *Alexandria* (2009), *Nemesis* (2010) y *Falco: The Official Companion* (2010).

DEAVER, Jeffrey

(Glen Ellyn, Illinois, EE.UU., 1950)

Es el creador de LINCOLN RHYME, antiguo jefe forense de la policía de Nueva York y uno de los criminólogos más reconocido, y actualmente tetrapléjico a causa de un accidente, de KATHRYN DANCE agente especial del FBI, RUNE, una joven investigadora amateur, JOHN PELLAM, un investigador amateur.

Serie <<Lincoln Rhyme>>

El coleccionista de huesos (*The Bone Collector*, 1997), *El bailarín de la muerte* (*The Coffin Dancer*, 1998), *La silla vacía* (*The Empty Chair*, 2000), *El mono de piedra* (*The Stone Monkey*, 2002), *El hombre evanescente* (*The Vanished Man*, 2003), *La carta número 12* (*The Twelfth Card*, 2005), *The Cold Moon* (2006) [aparece con la agente del FBI Kathryn Dance], *The Broken Window* (2008) y *The Burning Wire* (2010) [aparece con la agente del FBI Kathryn Dance].

Serie <<Kathryn Dance>>

The Cold Moon (2006), *The Sleeping Doll* (2007), *Roadside Crosses* (2009) y *The Burning Wire* (2010).

Serie <<Rune Trilogy>>

Manhattan Is My Beat (1988), *Death of a Blue Movie Star* (1990) y *Hard News* (1991).

Serie <<John Pellam>>

Shallow Graves (1992), *Bloody River Blues* (1993) y *Hell's Kitchen* (2001).

Novelas

Mistress of Justice (1992), *The Lesson of Her Death* (1993), *Praying For Sleep* (1994), *A Maiden's Grave* (1995), *The Devil's Teardrop* (1999), *Speaking In Tongues* (2000), *The Blue Nowhere* (2001), *Garden of Beasts* (2004), *The Bodies Left Behind* (2008), *Edge* (2010) y *Project X* (2011)¹²

Cuentos

Together [incluido en *Crimes Of The Heart* (1995), editado por Carolyn Hart], *Interrogation* [incluido en *Law And Order* (1997), editado por Cynthia Manson], *The Weekender* [incluido en *The Best American Mystery Stories 1997* (1997), editado por Robert B. Parker], *Wrong Time, Wrong Place* [incluido en *The Best Of The Best (Crimes and Misdemeanors)* (1997), editado por Elaine Koster y Joseph Pittman], *The Kneeling Soldier* [incluido en *The Year's 25 Finest Crime and Mystery Stories* (1998), editado por Ed Gorman and Martin H. Greenberg], *Nocturne* [incluido en *Blue Lightning* (1999) editado John Harvey], *Eye To Eye* [incluido en *Irreconcilable Differences* (1999), editado por Lia Matera], *Wrong Time, Wrong Place* [incluido en *The Best American Mystery Stories 1999* (1999), editado por Ed McBain], *Triangle* [incluido en *Crème de la Crime* (2000), editado por Janet Hutchings], *For Services Rendered"* [incluido en *The World's Finest Mystery And Crime Stories* (2000), editado por Edward Gorman], *The Widow Of Pine Creek* [incluido en *A Confederacy*

¹² La nueva novela de la saga James Bond

of *Crime* (2000), editado por Sarah Shankman], *Triangle* [incluido en *The Best American Mystery Stories 2000* (2000), editado por Donald E. Westlake], *Together* [incluido en *Opening Shots, Volume 2* (2001), editado por Lawrence Block], *The Weekender* [incluido en *A Century Of Great Suspense Stories* (2001), editado por Jeffery Deaver], *The First Day Of School* (2002), *Beautiful* [incluido en *The World's Finest Mystery And Crime Stories* (2002), editado por Ed Gorman y Martin H. Greenberg], *All The World's A Stage* [incluido en *Much Ado About Murder* (2002), editado por Anne Perry], *Ninety-eight Point Six* [incluido en *A Hot And Sultry Night For Crime* (2003), editado por Jeffery Deaver], *Surveillance* [incluido en *The World's Finest Mystery And Crime Stories* (2003), editado por Ed Gorman y Martin H. Greenberg], *The Poker Lesson* [incluido en *Men From Boys* (2003), editado por John Harvey], *Born Bad* [incluido en *Dangerous Women* (2005), editado por Otto Penzler], *Forever* [incluido en *Transgressions* (2005), editado por Ed McBain], *CopyCat* [incluido en *A New Omnibus Of Crime* (2005), editado por Tony Hillerman y Rosemary Herbert], *Chapter and Verse* [incluido en *Greatest Hits* (2005), editado por Robert J. Randisi], *The Westphalian Ring* [incluido en *The Adventure of the Missing Detective* (2005), editado por Ed Gorman y Martin H. Greenberg], *Nothing But Net* [incluido en *Murder at the Foul Line* (2006), editado por Otto Penzler], *A Nice Place to Visit* [incluido en *Manhattan Noir* (2006), editado por Lawrence Block], *The Fan* [incluido en *A Merry Band of Murderers* (2006), editado por Claudia Bishop y Don Bruns], *Born Bad* [incluido en *The Deadly Bride and 21*

of the Year's Finest Crime and Mystery Stories, Vol. 2 (2006), editado por Ed Gorman y en *The Best American Mystery Stories* (2006), editado por Scott Turow y Otto Penzler], *Bump* [incluido en *Dead Man's Hand* (2007), editado por Otto Penzler], *Making Amends* [incluido en *A Prisoner of Memory and 24 of the Year's Finest Crime and Mystery Stories* (2008), editado por Ed Gorman y Martin H. Greenberg], *Trick or Treat* (*Parade Magazine*, octubre, 2008), *The Weapon* [incluido en *Thriller 2* (2009), editado por Clive Cussler], *The Therapist* [incluido en *Stories* (2010) editado por Neil Gaiman y Al Sarrantonio] y *The Plot* [incluido en *First Thrills* (2010) editado por Lee Child],

Antología de cuentos

Twisted: The Collected Short Stories of Jeffery Deaver (2003), *More Twisted: Collected Stories* (2006).

DECREST, Jaques

(París, Francia, 1893-Le Vésite, Francia, 1954)

Pseudónimo de Jacques-Napoléon Faure-Biguet, creador del comisario GILLES.

Serie <<Comisario Gilles>>

Hasard (1933), *Les trois jeunes filles de Vienne* (1934), *Les rendez-vous du dimanche soir* (1935), *La petite fille de Bois-Colombes* (1936), *L'oiseau-poignard* (1935-1936), *La vérité du septième jour* (1939), *Le bal de la Montagne noire* (1941), *La maison du haut* (1942), *Six bras en l'air* (1943), *Le troisième oiellet* (1948), *Les chambres sans serras* (1949), *Fumées sans feu* (1949), *L'homme de trois nuits* (1950), *Les pistolets solitaires* (1951),

L'office des ténèbres (1952), *Le tambour des dunes* (1953), *Le salon des oiseaux* (1954), *Denise au bord de l'eau* (1954), *Dieu mesure le vent* (1955) y *Les complices de les aubes* (1955).

DESPENTES, Virgine

(Nancy, Francia, 1969)

Baise-moi (1994), *Les Chiennes savantes* (1996), *Les Jolies choses* (1998), *Mordre au travers* (1999), *Teen spirit* (2002), *Bye bye Blondie* (2004) y *Bérurier noir* (2006).

DEXTER, Colin

(Stamford, Inglaterra, 1930)

Creador de MORSE, inspector del departamento de policía de Oxford.

Serie <<Inspector Morse>>

Last Bus to Woodstock (1975), *Last Seen Wearing* (1976), *The Silent World of Nicholas Quinn* (1977), *Service of All the Dead* (1979), *The Dead of Jericho* (1981), *The Riddle of the Third Mile* (1983), *The Secret of Annexe 3* (1986), *The Wench Is Dead* (1989), *Joya perdida (The Jewel That Was Ours)*, 1991), *El camino que atraviesa el bosque (The Way Through the Woods)*, 1992), *Morse's Greatest Mystery and Other Stories*¹³ (1993), *Las hijas de Caín (The Daughters of Cain)*, 1994), *Death Is Now My Neighbour* (1996) y *The Remorseful Day* (1999).

¹³ Antología de cuentos que incluye *As Good as Gold*, *Morse's Greatest Mystery*, *Evans Tries an O-Level*, *Dead as a Dodo*, *At the Lulu-Bar Motel*, *Neighbourhood Watch*, *A Case of Mis-Identity*, *The Inside Story*, *Monty's Revolver*, *The Carpet-Bagger* y *Last Call*.

DÍAZ ETEROVIC, Ramón

(Punta Arenas, Chile, 1956)

Creador de HEREDIA, detective privado chileno.

Serie <<Inspector Heredia>>

La ciudad está triste (1987), *Solo en la oscuridad* (1992), *Nadie sabe más que los muertos* (1993), *Ángeles y solitarios* (1995), *Nunca enamores a un forastero* (1998), *Los siete hijos de Simenon* (2000), *El ojo del alma* (2001), *El hombre que pregunta* (2002), *El color de la piel* (2003), *A la sombra del dinero* (2005), *Muchos gatos para un solo crimen* (2005) [libro de cuentos], *El segundo deseo* (2006) y *La oscura memoria de las armas* (2008).

Antologías de cuentos

Crímenes criollos (1994) [antología del cuento policíaco chileno].

DITFURTH, Christian Von

(Würzburg, Alemania, 1953)

Es el creador de JOSEF MARIA STACHELMANN, un doctor en historia especializado en la Alemania nazi, y un eventual investigador amateur.

Serie <<Stachelmann>>

Un hombre intachable (Mann ohne Makel. Stachelmanns erster Fall), 2002), *Una venda en los ojos (Mit Blindheit geschlagen. Stachelmanns zweiter Fall)*, 2004), *Schatten des Wahns. Stachelmanns dritter Fall* (2006), *Lüge eines Lebens. Stachelmanns vierter Fall* (2007) y *Labyrinth des Zorns. Stachelmanns fünfter Fall* (2009).

DOHERTY, Paul C.

(Middlesborough, Inglaterra, 1946)

Escritor británico, máximo exponente de los seriales histórico-policíacos. Creador de HUGH CORBERT, escribano del tribunal real al servicio de Eduardo I de Inglaterra; AMEROTKE, juez jefe del templo de Maat, en el antiguo Egipto; el noble egipcio MAHU; MATTHEW JENKYN, investigador-soldado inglés al servicio de Eduardo IV; NICHOLAS CHIRKE, abogado inglés medieval; el hermano ATHELSTAN, monje dominico y rector de la parroquia de Southhawk, ayudante de Sir John Cranston, forense de la ciudad de Londres en el siglo XIV; Sir ROGER SHALLOT, un noble-investigador de la época de Enrique VIII; MATHILDE de WESTMINSTER, física y alquimista, que vive en los años del reinado de Eduardo II de Inglaterra [siglo XIV]; KATHRYN SWINBROOKE, una física y botánica que vive en el siglo XV y XVI. También tiene colecciones de *thriller* ubicados en la Roma de Constantino o en la época de Alejandro Magno. Ha utilizado los pseudónimos Paul Harding, Michael Clynes, Celia L. Grace y Anna Apostolou.

Serie <<Hugh Corbett>>

El diablo en Santa María (Satan in St Mary's, 1986), *Una corona en tinieblas (The Crown in Darkness, 1988)*, *Un traidor en la Cancillería (Spy in Chancery, 1988)*, *El ángel de la muerte (The Angel of Death, 1989)*, *(The Prince Of Darkness, 1992)*, *El hábito no hace al monje (Murder Wears a Cowl, 1992)*, *El asesino de bosque verde (The Assassin in the Greenwood, 1993)*, *La canción del*

ángel oscuro (The Song of a Dark Angel, 1994), *El fuego del diablo (Satan's Fire, 1995)*, *La caza del diablo (The Devil's Hunt, 1996)*, *El arquero del diablo (The Demon Archer, 1999)*, *The Treason of the Ghosts (La traición de los fantasmas, 2000)*, *Corpse Candle (2001)*, *The Magician's Death (2004)*, *The Waxman Murders (2006)*, *Nightshade (2008)*, *The Mysterium (2010)*

Serie <<Matthew Jenkyn>>

The Whyte Harte (1988) y *The Serpent Amongst the Lilies (1990)*.

Serie <<The Egyptian Mysteries>>
protagonizadas por Amerokte

The Mask of Ra (1998), *The Horus Killings (1999)*, *The Anubis Slayings (2000)*, *The Slayers of Seth (2001)*, *The Assassins of Isis (2004)*, *The Poisoner of Ptah (2007)*, *The Spies of Sobek (2008)*

Serie <<Alejandro el Grande, Misterios>>

The House of Death (2001), *The Godless Man (2002)* y *The Gates of Hell (2003)*.

La trilogía <<Akhenaton>> [memorias del noble egipcio Mahu]

An Evil Spirit Out of the West (2003), *The Season of the Hyaena (2004)* y *The Year of the Cobra (2006)*.

Serie <<Mathilde of Westminster>>

The Cup of Ghosts (2005), *The Poison Maiden (2007)* y *The Darkening Glass (2009)*.

Serie <<Nicholas Chirke>>

An Ancient Evil (1994), *A Tapestry of Murders (1996)*, *A Tournament of Murders (1996)*, *Ghostly*

Murders (1997) y *The Hangman's Hymn* (2002) y *The Haunt of Murder* (2003)

Serie <<Antigua Roma>>

Domina (2002), *Murder Imperial* (2003), *The Song of the Gladiator* (2004), *The Queen of the Night* (2006) y *Murder's Immortal Mask* (2008).

Bajo el pseudónimo Paul Harding

Serie <<*The sorrowful mysteries of Fray Athelstan*>>

La galería del ruiseñor (*The Nightingale Gallery*, 1991), *La casa del asesino rojo* (*The House of the Red Slayer/The Red Slayer*, 1992), *Un santo asesinato* (*Murder Most Holy*, 1992), *La cólera de Dios* (*The Anger of God*, 1993), *La clara luz de la muerte* (*By Murder's Bright Light*, 1994), *La morada de los cuervos* (*The House of Crows*, 1995), *La charada del asesino* (*The Assassin's Riddle*, 1996), *El dominio del diablo* (*The Devil's Domain*, 1998), *Campo de sangre* (*The Field of the Blood*, 1993) y *The House of Shadows* (2003).

Bajo el pseudónimo C.L. Grace

Serie <<Kathryn Swinbrooke>>

Santuario de asesinos (*A Shrine of Murders*, 1993), *El ojo de Dios* (*The Eye of God*, 1994), *El mercader de la muerte* (*The Merchant of Death*, 1995), *El libro de las tinieblas* (*The Book of Shadows*, 1996), *Saintly Murders* (2001), *A Maze of Murders* (2003) y *Feast of Poisons* (2004).

Bajo el pseudónimo Michael Clynes

Serie <<Sir Roger Shallot>> [la serie adopta la forma de los diarios de Sir Roger Shallot] *The White Rose Murders* (1991), *The Poisoned Chalice* (1992), *The Grail Murders* (1993), *A*

Brood of Vipers (1994), *The Gallows Murders* (1995) y *The Relic Murders* (1996).

Bajo el pseudónimo Ann Dutktas

Serie <<Nicholas Segalla>>

A Time For The Death Of A King (1994), *The Prince Lost To Time* (1995), *The Time Of Murder At Mayerling* (1996) y *In The Time Of The Poisoned Queen* (1998).

Bajo el pseudónimo Anna Apostolou

A Murder in Macedon (1997) y *A Murder in Thebes* (1998).

Bajo el pseudónimo Vanesa Alexander

The Love Knot (1999), *Love and War* (2000) y *The Loving Cup* (2001)

DOYLE, Sir Arthur Conan

(Edimburgo, Escocia, 1859-Londres, Inglaterra, 1930)

Creador del agente consultor SHERLOCK HOLMES.

Novelas

Estudio en escarlata (*A Study in Scarlet*, 1887), *El signo de los cuatro* (*The Sign of the Four*, 1890), *El sabueso de los Baskerville* (*The Hound of the Baskervilles*, 1901-1902) y *El valle del terror* (*The Valley of Fear*, 1914-1915).

Antología de cuentos

Las aventuras de Sherlock Holmes (*The Adventures of Sherlock Holmes*, 1892) [contiene los cuentos publicados entre 1891-1892: *Escándalo en Bohemia* (*A Scandal in Bohemia*), *La Liga de los pelirrojos* (*The Adventure of the Red-Headed*

League), *Un caso de identidad* (*A Case of Identity*), *El misterio del valle Boscombe* (*The Boscombe Valley Mystery*), *Las cinco semillas de naranja* (*The Five Orange Pips*), *El hombre del labio torcido* (*The Man with the Twisted Lip*), *El carbunclo azul* (*The Adventure of the Blue Carbuncle*), *La banda de lunares* (*The Adventure of the Speckled Band*), *El dedo pulgar del ingeniero* (*The Adventure of the Engineer's Thumb*), *El aristócrata solterón* (*The Adventure of the Noble Bachelor*), *La diadema de berilos* (*The Adventure of the Beryl Coronet*) y *El misterio de Copper Beeches* (*The Adventure of the Copper Beeches*); *Memorias de Sherlock Holmes* (*The Memoirs of Sherlock Holmes*, 1893) [contiene los cuentos publicados en el período 1892-1893: *Estrella de plata* (*Silver Blaze*), *La aventura de la caja de cartón* (*The Adventure of the Cardboard Box*), *El rostro amarillo* (*The Adventure of the Yellow Face*), *El oficinista del corredor de bolsa* (*The Stockbroker's Clerk*), *La corbeta "Gloria Scott"* (*The Gloria Scott*), *El ritual de los Musgrave* (*The Musgrave Ritual*), *Los hacendados de Reigate* (*The Adventure of the Reigate Squire*), *La aventura del jorobado* (*The Adventure of the Crooked Man*), *El paciente interno* (*The Resident Patient*), *El intérprete griego* (*The Greek Interpreter*), *El tratado naval* (*The Naval Treaty*) y *El problema final* (*The Final Problem*)]; *El Regreso de Sherlock Holmes* (*The Return of Sherlock Holmes*, 1903-1904) [contiene los cuentos publicados en el período 1903-1904: *La casa deshabitada/La casa vacía* (*The Adventure of the Empty House/The Return of Holmes*), *El constructor de Norwood* (*The Adventure of the Norwood Builder*), *Los bailarines* (*The Adventure of the Dancing Men*), *El ciclista solitario* (*The Adventure of the Solitary Cyclist*), *El colegio Priory* (*The Adventure of the Priory School*),

La aventura del negro Peter/Peter el negro (*The Adventure of Black Peter*), *Charles Augustus Milverton* (*The Adventure of Charles Augustus Milverton*), *Los seis napoleones/El busto de Napoleón* (*The Adventure of the Six Napoleons*), *Los tres estudiantes* (*The Adventure of the Three Students*), *Las gafas de oro/Los quevedos de oro* (*The Adventure of the Golden Pince-Nez*), *El tres cuartos desaparecido* (*The Adventure of the Missing Three-Quarter*), *La granja Abbey* (*The Adventure of the Abbey Grange*), *La segunda mancha* (*The Adventure of the Second Stain*); *Su última reverencia* (*His Last Bow*, 1917) [contiene los cuentos publicados en el período 1908-1913: *El pabellón Wisteria/La aventura de Wisteria Lodge* (*The Adventure of Wisteria Lodge*), *La caja de cartón* (*The Adventure of the Cardboard Box*), *El círculo rojo* (*The Adventure of the Red Circle*), *Los planos del "Bruce-Partington"* (*The Adventure of the Bruce-Partington Plans*), *El detective moribundo* (*The Adventure of the Dying Detective*), *La desaparición de lady Frances Carfax* (*The Disappearance of Lady Frances Carfax*), *El pie del diablo* (*The Adventure of the Devil's Foot*) y *Su último saludo en el escenario* (*His Last Bow*)]; y *El archivo de Sherlock Holmes* (*The Case-Book of Sherlock Holmes*, 1927) [contiene los cuentos publicados en el período 1921-1927: *La piedra de Mazarino* (*The Adventure of the Mazarin Stone*), *El problema del puente de Thor* (*The Problem of Thor Bridge*), *El hombre que trepaba* (*The Adventure of the Creeping Man*), *El vampiro de Sussex* (*The Adventure of the Sussex Vampire*), *Los tres Garrideb* (*The Adventure of the Three Garridebs*), *El cliente ilustre* (*The Adventure of the Illustrious Client*), *Los tres gabletes* (*The Adventure of the Three Gables*), *El soldado de la piel decolorada* (*The Adventure of the Blanched Soldier*),

La melena de león (*The Adventure of the Lion's Mane*), *El fabricante de colores retirado* (*The Adventure of the Retired Colourman*), *La inquilina del velo* (*The Adventure of the Veiled Lodger*) y *Shoscombe Old Place* (*The Adventure of Shoscombe Old Place*).

E

ELLIN, Stanley

(Nueva York, EE.UU, 1916-1986)

Su obra se centra en lo criminal

Novelas

The Big Night/Dreadful Summit (1948), *The Key to Nicholas Street* (1952), *The Eighth Circle* (1959), *The Winter After This Summer* (1960), *The Panama Portrait* (1962), *House of Cards* (1967), *The Valentine State* (1968), *The Bind* (1970), *Mirror, Mirror on the Wall* (1972), *Stronghold* (1974), *The Luxemburg Run* (1977), *Star Light Star Bright* (1979), *The Dark Fantastic* (1983) y *Very Old Money* (1985)

Antología de cuentos

Mystery Stories (1956), *The Blessington Method and Other Strange Tales* (1965), *The Speciality of the House* (1967), *Kindly Dig Your Grave* (1975)

ELLIS, Bret Easton

(Los Angeles, EE.UU., 1961)

Menos que cero (*Less Than Zero*, 1985), *Las reglas de la atracción* (*The Rules of Attraction*, 1987),

American psycho (1991), *Los confidentes* (*The Informers*, 1994), *Glamorama* (1998), *Lunar Park* (2005) y *Habitaciones imperiales* (2010)

ELLROY, James

(Los Ángeles, EE.UU., 1948)

Su obra literaria comprende tanto la narrativa policíaca, como la criminal y el *thriller*. Es el creador de LLOYD HOPKINS, sargento detective del Departamento de Homicidios de Los Angeles, protagonista de *La trilogía de Los Ángeles*, integrado por *Sangre en la luna* (*Blood on the Moon*, 1983), *A causa de la noche* (*Because the Night*, 1984) y *La colina de los suicidas* (*Suicide Hill*, 1986).

Novelas

Réquiem por Brown (*Requiem for Brown*, 1981), *Clandestino* (*Clandestine*, 1982), *Sangre en la luna* (*Blood on the Moon*, 1983), *A causa de la noche* (*Because the Night*, 1984) *La colina de los suicidas* (*Suicide Hill*, 1986), *Killer on the Road/Silent Terror* (1986), *La dalia negra* (*Black Dalia*, 1987), *El gran desierto* (*The Big Nowhere*, 1988), *L.A. Confidential* (1990), *Jazz blanco* (*White Jazz*, 1992), *American Tabloid* (1995), *Mis rincones oscuros* (*My Dark Places*, 1996), *L.A. Noir*¹⁴ (1998), *Seis de los grandes* (*The Cold Six Thousand*, 2001) y *Sangre vagabunda* (*Blood's a Rover*, 2009)

Antología de cuentos

Hollywood nocturnes (1994), *The Best American Mystery Stories* (2002).

¹⁴ Incluye *Blood on the Moon*, *Because the Night* y *Suicide Hill*.

EVANOVICH, Janet

(South River, Nueva Jersey, EE.UU., 1943)
Pseudónimo de Janet Schneider. Es la creadora de STEPHANIE PLUM una cazarecompensas.

Serie <<Stephanie Plum>>

Uno, por dinero (*One for the Money*, 1994), *Dos, por la pasta* (*Two for the Dough*, 1996), *Three to Get Deadly* (1997), *Entre pillas anda el juego* (*Four to Score*, 1998), *Sobre la pista* (*High Five*, 1999), *Cuestión de Suerte* (*Hot six*, 2000), *Corazón congelado* (*Seven Up*, 2001), *Qué vida esta* (*Hard Eight*, 2002), *Visions of Sugar Plums* (2002), *To the Nines* (2003), *Ten Big Ones* (2004), *Eleven on Top* (2005), *Twelve Sharp* (2006), *Plum Lovin'* (2007), *Lean Mean Thirteen* (2007), *Plum Lucky* (2008), *Fearless Fourteen* (2008), *Plum Spooky* (2009), *Finger Lickin' Fifteen* (2009), *Sizzling Sixteen* (2010) y *Smokin Seventeen* (2011).

Cuentos

The Last Peep [incluido en la antología de cuentos *The Plot Thickens* (1997), de Mary Higgins Clark],

EYRE, Elizabeth

(Edimburgo, Escocia, 1859-Londres, Inglaterra, 1930)

Pseudónimo empleado por las escritoras Jill Staynes y Margaret Storey, creadoras de SEGISMUNDO, un investigador en la Italia del Renacimiento.

Serie <<Segismundo>>

La muerte de la duquesa (*Death of the Duchess*, 1991), *El secreto del cardenal* (*Curtains for the Cardinal*, 1992), *Veneno para el príncipe* (*Poison for the Prince*, 1993), *La novia estrangulada* (*Bravo for the Bride*, 1994), *El abad asesinado* (*Axe for an Abbot*, 191995), *Dirge for a Doge* (1996).

EXBRAYAT, Charles

(Saint-Étienne, Francia, 1906-1989)

Su extensa obra abarca lo policíaco y el espionaje

Serie <<Imogène>>

Ne vous fâchez pas, Imogène! (1959), *Imogène est de retour* (1960), *Encore vous, Imogène?* (1962), *Imogène, vous êtes impossible!* (1963), *Notre Imogène* (1969), *Les Fiançailles d'Imogène* (1971) e *Imogène et la veuve blanche* (1975).

Serie <<Tarchinini>>

Chewing-gum et spaghetti (1960), *Le Plus Beau des bersagliers* (1962), *Chianti et Coca-Cola* (1966), *Le Quintette de Bergame* (1967), *Ces sacrées Florentines* (1969), *La Belle Véronaise* (1972), *Des amours compliquées* (1976) y *Mets tes pantoufles, Roméo* (1983).

Serie <<Hors>>

Elle avait trop de mémoire (1957), *La nuit de Santa Cruz* (1957), *Vous souvenez-vous de Paco?* (1958), *Ce mort que nul n'aimait* (1958), *L'inspecteur mourra seul* (1959), *Cet imbécile de Ludovic* (1960), *Amour et sparadrap* (1960), *Aimez-vous la pizza?* (1960), *Avanti, la musica!* (1961), *Des demoiselles imprudentes* (1961), *Les Blondes et Papa* (1961), *Méfie-toi, Gône!* (1961),

Le Quadrille de Bologne (1961), *Dors tranquille, Catherine* (1962), *Olé!... Torero!* (1963), *Les Filles de Folignazzaro* (1963), *Quel gâchis, inspecteur!* (1963), *Les Douceurs provinciales* (1963), *Et qu'ça saute!* (1963), *On se reverra, petite!* (1964), *La Honte de la familia* (1964), *Les Messieurs de Delft* (1964), *Barthélemy et sa colère* (1964), *Vous manquez de tenue, Archibald!* (1965), *Le colonel est retourné chez lui* (1965), *Une petite morte de rien du tout* (1965), *Les Dames du Creusot* (1966), *Plaies et bosses* (1966), *Le Voyage inutile* (1966), *Une brune aux yeux bleus* (1966), *Le Dernier des salauds* (1967), *Mortimer!... Comment osez-vous?* (1967), *Pour Belinda* (1967), *Il faut chanter Isabelle!* (1967), *Il faut chanter Isabelle!* (1968), *Chant funèbre pour un gitan* (1968), *Un joli petit coin pour mourir* (1968), *Félicité de la Croix-Rousse* (1969), *Cet imbécile de Ludovic* (1969), *Les Amoureux de Leningrad* (1969), *Tout le monde l'aimait* (1969), *Le Clan Morembert* (1970), *Un bien bel homme* (1970), *Des filles si tranquilles* (1970), *Les Mentueuses* (1970), *Pour ses beaux yeux* (1971), *Au «Trois Cassoulets»* (1971), *La Petite Fille à la fenêtre* (1971), *Pourquoi tuer le pépé?* (1972), *Ton amour et ma jeunesse* (1972), *Quand Mario reviendra* (1972), *Sainte crapule* (1973), *Qui veut affoler Martine?* (1973), *Porridge et polenta* (1973), *Bye, bye, chérie!* (1974), *J'aimais bien Rowena* (1974), *Marie de nos vingt ans* (1975), *Deux enfants tristes* (1976), *Tu n'aurais pas dû, Marguerite* (1976), *Des amours compliquées* (1976), *En souvenir d'Alice* (1977), *La Balade de Jenny Plumpett* (1977), *Fini de rire, fillette!* (1978), *Un cœur d'artichaut* (1978), *Caroline sur son banc* (1979), *Trahisons en tout genre* (1979), *Le Nez dans la luzerne* (1980), *Le château des amours mortes* (1980), *La haine est ma compagne* (1981), *Une*

vieille tendresse (1981), *Le Sage de Sauvenat* (1981), *Ma belle irlandaise* (1983), *La Plus Jolie des garces* (1983), *L'honneur de Barberine* (1984), *Vous auriez pas vu la Jeanne des fois?* (1984) y *Un garçon sans malice* (1985).

Novelas de espionaje

Une ravissante idiote (1962), *Le temps se gâte à Zakopane* (1962), *Espion, où es-tu? M'entends-tu?* (1962), *Joyeux Noël, Tony* (1964), *Mandolines et barbouzes* (1965) y *C'est pas Dieu possible!* (1974).

F

FEARING, Kenneth

(Oak Parks, Illinois, EE.UU., 1902-1961)

The Hospital (1939), *Dagger of the Mind* (1941), *Clark Gifford's Body* (1942), *The Big Clock* (1946), *John Barry* (1947), *Loneliest Girl in the World* (1951), *The Generous Heart* (1954) y *The Crozart Story* (1960).

FÉVAL, Paul

(Renne, Francia, 1817-París, Francia, 1887)

Les Mystères de Londres (11843-1844), *Les Bandits* (1844), *Les Amours de París* (1845), *La Quittance de minuit* (1846), *Le Fils du diable* (1846), *La Femme du banquier* (1848-1849), *Le Jeu de la mort* (1849-1850), *Le Livre des Mystères* (1852), *Le Paradis des femmes* (11854-1855), *La*

Louvre (1855-1856), *Les Couteaux d'or* (1856), *Les Compagnons du silence* (1857), *Les Errants de nuit* (1857), *La Fabrique de mariages* (1857-1858), *Le Chevalier Ténèbre* (1860), *Bouche de fer* (1861-1862), *Le Capitaine Fantôme* (1862), *Jean Diable* (1862), *Le Poison d'or* (1862), *La Cosaque* (1865), *La Vampire* (1865), *Le Mari embauche* (1866), *La Fabrique des crimes* (1866), *Le Quai de la ferraille* (1869), *La Tache rouge* (1870), *Le Dernier vivant* (1872), *L'Homme du gas* (1872), *L'Ogresse* (1874-1875) y *Les Cinq* (1875).

Serie <<Les habits noirs>>

Les Habits Noirs (1863), *Coeur d'Asier* (1865), *La Rue de Jérusalem* (1867), *L'Avaleur de sabres* (1867), *L'Arme Invisible* (1869), *Les Companions du Trésor* (1870-1872) y *La Bande Cadet* (1875).

FLEMING, Ian

(Londres, Inglaterra, 1908-Kent, Inglaterra, 1964).

Creador del célebre espía británico del MI6 JAMES BOND. Su obra literaria se centró en la literatura de espionaje

Serie <<James Bond>>

Casino Royale (1953), *Vive y deja morir* (*Live and Let Die*, 1954), *Moonraker* (1955), *Los diamantes son eternos / Diamantes para la eternidad* (*Diamonds Are Forever*, 1956), *El regreso del agente 007: desde Rusia con amor*, (*From Russia, with Love*, 1957), *Dr. No* (1958), *Goldfinger* (1959), *Solo para tus ojos* (*For Your Eyes Only*, 1960) [antología de cuentos que incluye *From a View to Kill*, *For Your Eyes Only*, *Quantum of*

Solace, *Risico*, *The Hildebrand Rarity*], *Operación trueno* (*Thunderball*, 1961), *La espía que me amó* (*The Spy Who Loved Me*, 1962), *Al servicio secreto de su Majestad* (*On Her Majesty's Secret Service*, 1963), *Solo se vive dos veces* (*You Only Live Twice*, 1964), *El hombre de la pistola de oro* (*The Man with the Golden Gun*, 1965) y la antología de cuentos *Octopussy and The Living Daylights* (1966) [incluye *Octopussy*, *The Living Daylights* y *The property of a Lady*]

FORSYTH, Frederick

(Ashford, Kent, Gran Bretaña, 1938)

Su narrativa abarca al *thriller* de espionaje, así como el problema del terrorismo.

El chacal (*The Day of the Jackal*, 1971), *Odessa* (*The Odessa File*, 1972), *Perros de Guerra* (*The Dogs of War*, 1974), *El guía* (*The Shepherd*, 1975), *La alternativa del Diablo* (*The Devil's Alternative*, 1979), *Emeka* (1982), *El emperador y otros relatos* (*No comebacks*, 1982) [antología de cuentos], *El cuarto protocolo* (*The Fourth Protocol*, 1984), *El negociador* (*The Negotiator*, 1989), *El manipulador* (*The Deceiver*, 1991), *Great Flying Stories* (1991) [antología de cuentos], *El puño de Dios* (*The Fist of God*, 1994), *El manifiesto negro* (*Icon*, 1996), *El fantasma de Manhattan* (*The Phantom of Manhattan*, 1999) [pastiche de *El fantasma de la Opera*, de Gaston Leroux], *El veterano*, (*The Veteran*, 2001), *El vengador* (*The Avenger*, 2003) y *El afgano* (*The Afghan*, 2006)

FOSUM, Karim

(Sandefjord, Noruega, 1954)

Creadora de KONRAD SEJER, inspector de policía de origen danés que trabaja en la remota región de Finmark, Noruega.

Serie <<Inspector Sejer>>

Eve's Eye (*Evas øye*, 1995), *Don't Look Back* (*Se deg ikke tilbake!*, 1996), *Den som frykter ulven* (*He Who Fears the Wolf*, 1997), *When the Devil Holds the Candle* (*Djevelen holder lysen*, 1998), *Calling Out For You* (*Elskede Poona*, 2000), *Black Seconds* (*Svarte sekunder*, 2002), *The Murder of Harriet Krohn* (*Drapet på Harriet Krohn*, 2004), *The Water's Edge* (*Den som elsker noe ann*, 2007) y *Bad Intentions* (*Den onde viljen*, 2008).

FONTENEAU, Pascale

(Fougères en Ille-et-Vilaine, Francia, 1963)

Confidences sur l'escalier (1992), *États de lame* (1993), *Les Damnés de l'artère* (1996), *Maelbeek* (1998), *Cheryl* (1998), *La puissance du désordre* (1997), *Curieux sentiments* (2000), *La Vanité des pions* (2000), *TGV* (2003), *Trop c'est trop!* (2003), *Où est passé René* (2003), *Les fils perdus de Sylvie Derjike* (2005), *Crois-moi* (2005), *Jour de gloire* (2006), *Contretemps* (2007), *Angel mort* (2007), *États de lame* (2008), *1275* (2008), *Propriétés privées* (2010) y *Hasbeen* (2010).

FOURNIER, Alan/A.D.G

(Tours, Francia, 1947)

Novelas

La divine surprise (1971), *Les panadeux* (1972), *La marche truque* (1972), *La nuit des grands chiens*

malades (1972), *Les Trois badours* (1972)¹⁵, *Cradoque's band* (1973), *Berry Story* (1973), *Notre frère qui êtes odieux* (1974), *Je suis un roman noir* (1974), *L'otage est sans pitié* (1976), *Le Grand Môme* (1977), *Juste un rigolo* (1977), *Pour venger pépère* (1981), *Balles nègres* (1981), *La nuit myope* (1981), *On n'est pas des chiens* (1982), *Coupable d'innocence* (1984), *Joujoux sur le Caillou* (1987), *Le Gran Sud* (1987), *Les billets nickelés* (1988), *C'est le bagne !* (1988), *Kangouroadmovie* (2003) y *J'ai déjà donné* (2007).

Cuentos

La petite grenouille (1973), *Tout le square danse* (1980) y *Le quatrième roi mage* (1992)

FREELING, Nicolas

(Londres, Inglaterra, 1927-Estrasburgo, Francia, 2003)

Creador de PIET VAN DER VALK, inspector de la policía de Amsterdam que trabaja para la Oficina Central de Seguridad, y de HENRY CASTANG, inspector de la policía francesa, destinado a Bruselas, concretamente a la sede central de la Unión Europea.

Serie <<Van de Valk>>

Love in Amsterdam o *Death in Amsterdam* (1962), *Because of the Cats* (1963), *Gun Before Butter* o *Question of Loyalty* (1963), *Double-Barrel* (1964), *Criminal Conversation* (1965), *The King of the Rainy Country* (1966), *Strike Out Where Not Applicable* (1967), *Tsing-Boum* (1969), *The Lovely Ladies* u *Over the High*

¹⁵ Bajo el seudónimo de Alain Camilla.

Side (1971), *A Long Silence / Aupres de ma Blonde* (1972), *The Widow* (1979), *One Damn Thing After Another* o *Arlette* (1981) y *Sand Castles* (1989).

Serie <<Henri Castang>>

A Dressing of Diamonds (1974), *What are the Bugles Blowing For?* o *The Bugles Blowing* (1975), *Sabine* o *Lake Isle* (1976), *The Night Lords* (1978), *Castang's City* (1980), *Wolfnight* (1982), *The Back of the North Wind* (1983), *No Part in Your Death* (1984), *Cold Iron* (1986), *Lady Macbeth* (1988), *Not as Far as Velma* (1989), *Those in Peril* (1990), *Flanders Sky* o *The Pretty How Town* (1992), *You Who Know* (1994), *The Seacoast of Bohemia* (1994) y *A Dwarf Kingdom* (1996)

FUENTES, Eugenio

(Montehermoso, Cáceres, España, 1958)

Creador del detective privado RICARDO CUPIDO.

El nacimiento de Cupido (1994), *El interior del bosque* (1999), *La sangre de los ángeles* (2001), *Las manos del pianista* (2003), *Cuerpo a cuerpo* (2007) y *Contrarreloj* (2009).

Novela

Venas de nieve (2005).

FRUTTERO, Carlo y Franco LUCENTINI

(Torino, Italia, 1926) (Roma, Italia, 1920-Torino, 2002)

L'idraulico non verrà (1971), *La donna della domenica* (1972), *A che punto è la notte* (1979), *Ti trovo un po' pallida* (1981), *La cosa in sé* (1982), *Il palio delle contrade morte* (1983), *La prevalenza del cretino* (1985), *L'amante senza fissa dimora* (1986), *Il colore del destino* (1987), *La manutenzione del sorriso* (1988), *La verità sul caso D.* (1989), *Enigma in luogo di mare* (1991), *Il quarto libro della fantascienza* (1992), *Il ritorno del cretino* (1992), *Incipit* (1993), *Breve storia delle vacanze* (1994), *La morte di Cicerone* (1995), *Il significato dell'esistenza* (1997), *Il nuovo libro dei nomi di battesimo* (1998), *Nottambuli* (2002), *Viaggio di nozze al Louvre* (2002), *Il cretino in sintesi* (2002) y *I ferri del mestiere* (2002).

FUSTER, Jaume

(Barcelona, España, 1945-1998)

Su obra literaria comprende la narrativa criminal, policíaca y el *thriller*. Creador del detective privado LLUÍS ARQUER.

Serie <<Lluís Arquer>>

Las llaves de cristal (Les claus de vidre), 1984, *Lamateria del somnis* (1986) [antología de cuentos], *Sota el signe de sagitari (Bajo el signo de sagitario)*, 1986, *Vida de perros y otras llaves de cristal (Vida de gos i altres claus de vidre)*, 1989,

Novelas

El procedimiento (De mica en mica s'omple la pica), 1972, *Tarde, sesión continua 3,45 (Tarda, sessió contínua, 3,45)* (1982), *Deu pometes té el pomer* (1980), *Lovecraft, Lovecraft* (1981), *La corona valenciana* (1983), *L'illa de les Tres Taronges* (1983), *Les cartes d'Hèrcules Poirot* (1983), *Negra i consentida* (1983), *Les claus de vidre* (1984), *El*

anillo de hierro (*L'anell de ferro*, 1985), *Essa Efa* (1985), *Bocato di cardinali* (1985), *La matèria dels somnis* (1986), *Cuando trasladéis mi féretro* (*Per quan vingui un altre juny*, 1987), *Anna i el detectiu* (1993), *Micmac* (1993), *El Jardí de les Palmeres* (1993), *Misteri de reina* (1994), (1995), *La mort de Guillem* (1996) y *Les cartes d'Anna* (1996).

G

GABORIAU, Émile

(Saujon, Francia, 1832-París, Francia, 1873)
Creador de Monsieur LECOQ, agente de la Sûreté francesa.

Serie <<M. Lecoq>>

*El caso Lerouge*¹⁶ (*L’Affaire Lerouge*, 1863), *El crimen de Orcival* (*Le Crime d’Orcival*, 1867), *El documento 113* (*Le Dossier No. 113*, 1867), *Los Esclaves de París* (1868), *Monsieur Lecoq* (1869) y *La veillesse de Monsieur Lecoq* (1869)¹⁷.

Novelas

La cuerda al cuello (1873).

GALVÁN, Francisco

(Madrid, España, 1958)

Cuando el cielo se caiga (2003) y *Sangre de caballo* (2008).

GARCÍA JAMBRINA, Luís

(Zamora, España, 1960)

Su obra se centra en la narrativa policíaca. Ha creado una serie policíaca-histórica en la que el protagonista es el poeta FERNANDO de ROJAS.

Serie <<Fernando de Rojas>>

El manuscrito de piedra (2008) y *El manuscrito de nieve* (2010)

Antología de cuentos

Oposiciones a la morgue y otros ajustes de cuentas (1995) y *Muertos S.A* (2005)

GARCÍA PAVÓN, Francisco

(Tomelloso, Ciudad Real, España, 1919-Madrid, España, 1989)

Creador de MANUEL GONZÁLES, alias PLINIO, jefe de la guardia municipal de Tomelloso, Ciudad Real.

Serie <<Plinio>>

Historias de Plinio (1968) [antología de cuentos que incluye *El carnaval* y *El charco de sangre*], *El reinado de Witiza* (1968), *El rapto de las sabinas* (1969), *Las hermanas coloradas: Plinio en Madrid* (1969), *Nuevas historias de Plinio* (1970) [antología de cuentos], *Una semana de lluvia* (1971), *Plinio, policía de Tomelloso* (1972), *Vendimario de Plinio* (1972), *Voces de ruidera* (1973), *El último sábado* (1974), *Otra vez*

¹⁶ No fue publicada como libro hasta 1866 (Symons, 1992:52).

¹⁷ Escrita por Fortuné de Boigobey.

domingo (1978), *El hospital de los dormidos* (1981) y *Cuentos de amor...vagamante* (1985).

GARDNER, Erle Stanley

(Malden, Massachussets, EE.UU., 1889-
Rancho del Paisano, California, EE.UU.,
1970)

Su extensa obra literaria abarca la narrativa criminal, policíaca y el *thriller*. Creador de PERRY MASON, abogado criminalista, así como de los detectives privados BERTHA COOL y DONALD LAM, y el fiscal DOUG SELBY.

Serie <<Perry Mason>>

The Case of the Velvet Claws (1933), *The Case of the Sulky Girl* (1933), *The Case of the Lucky Legs* (1934), *The Case of the Howling Dog* (1934), *The Case of the Curious Bride* (1935), *The Case of the Counterfeit Eye* (1935), *The Case of the Caretaker's Cat* (1935), *The Case of the Sleepwalker's Niece* (1936), *The Case of the Stuttering Bishop* (1936), *The Case of the Dangerous Dowager* (1937), *The Case of the Lame Canary* (1937), *The Case of the Substitute Face* (1938), *The Case of the Shoplifter's Shoe* (1938), *The Case of the Perjured Parrot* (1939), *The Case of the Rolling Bones* (1939), *The Case of the Baited Hook* (1940), *The Case of the Silent Partner* (1940), *The Case of the Haunted Husband* (1941), *The Case of the Empty Tin* (1941), *The Case of the Drowning Duck* (1942), *The Case of the Careless Kitten* (1942), *The Case of the Buried Clock* (1943), *The Case of the Drowsy Mosquito* (1943), *The Case of the Crooked Candle* (1944), *The Case of the Black-Eyed Blonde* (1944), *The Case of the Golddigger's Purse* (1945), *The Case of the Half-*

Wakened Wife (1945), *The Case of the Borrowed Brunette* (1946), *The Case of the Fan Dancer's Horse* (1947), *The Case of the Lazy Lover* (1947), *The Case of the Lonely Heiress* (1948), *The Case of the Vagabond Virgin* (1948), *The Case of the Dubious Bridegroom* (1949), *The Case of the Cautious Coquette* (1949), *The Case of the Negligent Nymph* (1950), *The Case of the One-Eyed Witness* (1950), *The Case of the Fiery Fingers* (1951), *The Case of the Angry Mourner* (1951), *The Case of the Moth-Eaten Mink* (1952), *The Case of the Grinning Gorilla* (1952), *The Case of the Hesitant Hostess* (1953), *The Case of the Green-Eyed Sister* (1953), *The Case of the Fugitive Nurse* (1954), *The Case of the Runaway Corpse* (1954), *The Case of the Restless Redhead* (1954), *The Case of the Sun Bather's Diary* (1955), *The Case of the Glamorous Ghost* (1955), *The Case of the Nervous Accomplice* (1955), *The Case of the Terrified Typist* (1956), *The Case of the Gilded Lily* (1956), *The Case of the Demure Defendant* (1956), *The Case of the Screaming Woman* (1957), *The Case of the Lucky Loser* (1957), *The Case of the Daring Decoy* (1957), *The Case of the Foot-Loose Doll* (1958), *The Case of the Long-legged Models* (1958), *The Case of the Calendar Girl* (1958), *The Case of the Singing Skirt* (1959), *The Case of the Mythical Monkeys* (1959), *The Case of the Deadly Toy* (1959), *The Case of the Waylaid Wolf* (1960), *The Case of the Duplicate Daughter* (1960), *The Case of the Shapely Shadow* (1960), *The Case of the Spurious Spinster* (1961), *The Case of the Bigamous Spouse* (1961), *The Case of the Reluctant Model* (1962), *The Case of the Blonde Bonanza* (1962), *The Case of the Ice-Cold Hands* (1962), *The Case of the Amorous Aunt* (1963), *The Case of the Stepdaughter's Secret* (1963), *The Case of the Mischievous Doll* (1963), *The Case of*

the Phantom Fortune (1964), *The Case of the Horrified Heirs* (1964), *The Case of the Daring Divorcee* (1964), *The Case of the Troubled Trustee* (1965), *The Case of the Beautiful Beggar* (1965), *The Case of the Worried Waitress* (1966), *The Case of the Queenly Contestant* (1967), *The Case of the Careless Cupid* (1968), *The Case of the Fabulous Fake* (1969), [publicados póstumamente] *The Case of the Fenced-In Woman* (1972) y *The Case of the Postponed Murder* (1973)

Novelas protagonizadas por Perry Mason y escritas, bajo permiso de los herederos de Garner, por Thomas Chastain

Perry Mason in The Case of Too Many Murders (1989) y *Perry Mason in The Case of the Burning Bequest* (1990).

Cuentos

The Shrieking Skeleton" (*Black Mask*, diciembre, 1923), *The Serpent's Coils* (*Black Mask*, enero, 1934), *The Verdict* (*Black Mask*, febrero, 1934), *A Fair Trial* (*Black Mask*, junio, 1924), *Accommodatin' a Lady* (*Black Mask*, septiembre, 1924), *Without No Reindeer* (*Black Mask*, diciembre, 1924), *Beyond the Law* (*Black Mask*, septiembre, 1925), *Hard As Nails* (*Black Mask*, marzo, 1925), *Painless Extraction* (*Black Mask*, mayo, 1925), *Not So Darn Bad* (*Black Mask*, junio, 1925), *Three O'Clock in the Morning* (julio, 1925), *Ham, Eggs and Coffee* (*Black Mask*, agosto, 1925), *The Girl Goes With Me* (*Black Mask*, noviembre, 1925), *The Triple Cross* (diciembre, 1925), *According to Law* (enero, 1926), *Goin' Into Action* (*Black Mask*, febrero, 1926), *Register Rage* (abril, 1926),

Thisissosudden! (mayo, 1926), *Forget 'em All* (junio, 1926), *Laugh That Off* (septiembre, 1926), *Buzzard Bait* (*Black Mask*, octubre, 1926), *Money, Marble and Chalk* (*Black Mask*, noviembre, 1926), *Dead Men's Letters* (*Black Mask*, diciembre, 1926), *Whispering Sand* (*Black Mask*, enero, 1927), *The Cat-Woman* (*Black Mask*, febrero, 1927), *This Way Out* (*Black Mask*, marzo, 1927), *Come and Get It* (*Black Mask*, abril, 1927), *In Full of Account* (*Black Mask*, mayo, 1927), *Where the Buzzards Circle* (*Black Mask*, septiembre, 1927), *The Wax Dragon* (*Black Mask*, noviembre, 1927), *Griming Gods* (*Black Mask*, diciembre, 1927), *Yellow Shadows* (*Black Mask*, febrero, 1928), *Whispering Feet* (*Black Mask*, marzo, 1928), *Snow Bird* (*Black Mask*, abril, 1928), *Out of the Shadows"* (*Black Mask*, mayo, 1928), *Fangs of Fate"* (*Black Mask*, agosto, 1928), *The Devil's Deputy* (*Black Mask*, septiembre, 1928), *Curse of the Killers* (*Black Mask*, noviembre, 1928), *The Next Stiff* (*Black Mask*, diciembre, 1928), *One Crook to Another* (*Black Mask*, enero, 1929), *Bracelets for Two* (*Black Mask*, febrero, 1929), *Hooking the Crooks* (*Black Mask*, marzo, 1929), *No Questions Asked* (*Black Mask*, abril, 1929), *Scum of the Border* (*Black Mask*, junio, 1929), *All the Way"* (*Black Mask*, julio, 1929), *Spawn of the Night* (*Black Mask*, agosto, 1929), *Hanging Friday* (*Black Mask*, septiembre, 1929), *Straight from the Shoulder* (*Black Mask*, octubre, 1929), *Brass Tacks* (*Black Mask*, noviembre, 1929), *Triple Treachery* (*Black Mask*, diciembre, 1929), *Double or Quits* (*Black Mask*, enero, 1930), *The Crime Crusher* (*Black Mask*, mayo, 1930), *Hell's Kettle* (*Black Mask*, junio, 1930), *Big Shot* (*Black Mask*, julio, 1930), *The Valley of Little Fears* (*Argosy Weekly*,

septiembre, 1930), *The Crime Juggler* (*Gang World*, octubre, 1930), *The Racket Buster* (*Gang World*, noviembre, 1930), *In Round Figures* (*Detective Fiction Weekly*, 1930), *The Daisy-Pusher* (*Gang World*, diciembre, 1930), *Wiker Gets the Works* (*Gang World*, enero, 1931), *A Double Deal in Diamonds* (*Gang World*, febrero 1931), *Hot Cash* (*Detective Fiction Weekly*, mayo, 1931), *Slick and Clean* (*Gang World*, mayo, 1931), *Tommy Talk*" (July 1931, *Black Mask*; Ed Jenkins), *Hairy Hands* (*Black Mask*, agosto, 1931), *Promise to Pay* (*Black Mask*, septiembre, 1931), *The Hot Squat* (*Black Mask*, octubre, 1931), *Strictly Personal* (*Black Mask*, diciembre, 1931), *Face Up* (*Black Mask*, enero, 1932), *Feet First* (*Black Mask*, marzo, 1932), *Straight Crooks* (*Black Mask*, abril, 1932), *Under the Guns* (*Black Mask*, mayo, 1932), *Crooking Crooks* (*Black Mask*, junio, 1932), *Hell's Danger Signal* (*Blue Steel Magazine*, junio, 1932), *Rough Stuff* (*Black Mask*, julio, 1932), *Black and White*" (*Black Mask*, septiembre, 1932), *On Two Feet* (*Black Mask*, octubre, 1932), *Honest Money* (*Black Mask*, noviembre, 1932), *The Top Comes Off* (*Black Mask*, diciembre, 1932), *The Bird in the Hand* (*Detective Fiction Weekly*, 1932), *Close Call* (*Black Mask*, enero, 1933), *The Hour of the Rat* (*Black Mask*, febrero, 1933), *Red Jade* (*Black Mask*, marzo, 1933), *Chinatown Murder* (*Black Mask*, abril, 1933), *The Weapons of a Crook* (*Black Mask*, mayo, 1933), *Making the Breaks* (*Black Mask*, junio, 1933), *The Hand of Horror* (*Dime Detective*, Julio, 1933), *Devil's Fire* (*Black Mask*, julio, 1933), *Blackmail With Lead* (*Black Mask*, agosto, 1933), *Dressed to Kill* (*Dime Detective*, septiembre, 1933), *Whispering Justice* (*Black Mask*, septiembre, 1933), *The Murder Push* (*Black Mask*, octubre, 1933), *The*

Cross-Stitch Killer" (*Dime Detective*, noviembre, 1933), *Dead Men's Shoes* (*Black Mask*, diciembre, 1933), *A Guest of the House* (*Black Mask*, enero, 1934), *Cop Killers* (*Black Mask*, marzo, 1934), *New Twenties* (*Black Mask*, abril, 1934), *The Kid Clips a Coupon*" (*Detective Fiction Weekly*, abril, 1934), *Burnt Fingers* (*Black Mask*, junio, 1934), *The Heavenly Rat*" (*Black Mask*, septiembre, 1934), *Hot Cash* (*Black Mask*, noviembre, 1934), *Winged Lead* (*Black Mask*, enero, 1935), *A Chance to Cheat* (*Black Mask*, mayo, 1935), *Crash and Carry* (*Black Mask*, octubre, 1935), *Above the Law* (*Black Mask*, diciembre, 1935), *Beating the Bulls* (*Black Mask*, mayo, 1936), *This Way Out* (*Black Mask*, marzo, 1937), *Among Thieves* (*Black Mask*, septiembre, 1937), *Leg Man* (*Black Mask*, febrero, 1938), *Muscle Out* (*Black Mask*, abril, 1938), *Take It or Leave It* (*Black Mask*, marzo, 1939), *Dark Alleys* (*Black Mask*, septiembre, 1939), *A Thousand to One* (*Detective Fiction Weekly*, 1939), *Lester Leith, Magician/The Hand is Quicker Than the Eye* (*Detective Fiction Weekly*, 1939), *Tong Trouble*" (*Black Mask*, junio, 1940), *Jade Sanctuary* (*Black Mask*, diciembre, 1940), *The Chinese People* (*Black Mask*, mayo, 1941), *Rain Check* (*Black Mask*, diciembre, 1941), *The Exact Opposite* (*Detective Fiction Weekly*, 1941), *Two Dead Hands* (*Black Mask*, abril, 1942), *The Incredible Mr. Smith* (*Black Mask*, marzo, 1943), *The Gong of Vengeance* (*Black Mask*, septiembre, 1943), *The Affair of the Reluctant Witness* (1949), *Flight Into Disaster/Only by Running* (1952), *Danger Out of the Past/Protection* (1955), *Escape to Danger* (1960) y *The Blonde in Lower Six* (*Argosy*, septiembre, 1961).

Serie <<Cool y Lam>>

The Bigger They Come (1939), *Turn on the Heat* (1940), *Gold Comes in Bricks* (1940), *Spill the Jackpot* (1941), *Double or Quits* (1941) *Owls Don't Blink* (1942), *Bats Fly at Dusk* (1942), *Cats Prowl at Night* (1943), *Give 'em the Ax* (1944), *Crows Can't Count* (1946), *Fools Die on Friday* (1947), *Bedrooms Have Windows* (1949), *Top of the Heap* (1952), *Some Women Won't Wait* (1953), *Beware the Curves* (1956), *You can Die Laughing* (1957), *Some Slips don't Show* (1957), *The Count of Nine* (1958), *Pass the Gravy* (1959), *Kept Women Can't Quit* (1960), *Bachelors Get Lonely* (1961), *Shills Can't Cash Chips* (1961), *Try Anything Once* (1962), *Fish or Cut Bait* (1963), *Up for Grabs* (1964), *Cut Thin to Win* (1965), *Widows Wear Weeds* (1966), *Traps Need Fresh Bait* (1967) y *All Grass isn't Green* (1970).

Serie <<Doug Selby>>

The D.A. Calls it Murder (1937), *The D.A. Holds a Candle* (1938), *The D.A. Draws a Circle* (1939), *The D.A. Goes to Trial* (1940), *The D.A. Cooks a Goose* (1942), *The D.A. Calls a Turn* (1944), *The D.A. Breaks a Seal* (1946), *The D.A. Takes a Chance* (1948) y *The D.A. Breaks an Egg* (1949).

GEORGE, Elizabeth

(Warren, Ohio, EE.UU., 1949)

Creadora de THOMAS LINLEY, octavo conde de Asherton, inspector de policía que trabaja en New Scotland Yard y que siempre está acompañado de BARBARA HAVERS.

Serie <<Thomas Linley>>.

Una gran salvación (*A Great Deliverance*, 1988), *Pago sangriento* (*Payment in Blood*, 1989), *Licenciado en asesinato* (*A Suitable Vengeance*, 1991), *For the Sake of Helena* (1992), *Missing Joseph* (1993), *Cenizas de rencor* (*Playing for the Ashes*, 1994), *La justicia de los inocentes* (*In the Presence of the Enemy*, 1996), *El precio del engaño* (*Deception on his Mind*, 1997), *El precio de la culpa* (*In Pursuit of the Proper Sinner*, 1999), *The Evidence Exposed* (1999) [antología de tres cuentos], *Memoria de traidora* (*A Traitor to Memory*, 2001), *With No One as Witness* (2005), *What Came Before He Shot Her* (2006), *Careless in Red* (2008), *This Body of Death* (2010).

Novelas

A Place of Hiding (2003).

Antología de cuentos

I, Richard (2002) y *A Moment on the Edge* (2004).

GIARDINELLI, Mempo

(Resistencia, Chaco, Argentina, 1947)

Luna caliente (1983) y *Que solos se quedan los muertos* (1985), *Imposible equilibrio* (1995), *El décimo infierno* (1999) y *Cuestiones interiores* (2003).

GIMÉNEZ BARTLETT, Alicia

(Almasa, Castilla-La Mancha, España, 1951)

Creadora de PETRA DELICADO, inspectora de la Brigada de Homicidios de Barcelona, que siempre trabaja acompañada

de su compañero el subinspector FERMÍN GARZÓN.

Serie <<Petra Delicado>>

Ritos de muerte (1996), *Día de perros* (1997), *Mensajeros de la oscuridad* (1998), *Muertos de papel* (2000), *Serpientes en el paraíso* (2002), *Un barco cargado de arroz* (2004), *Nido vacío* (2007) y *El silencio de los claustros* (2009.)

GIOVANNI, José

(París, Francia, 1923-Lausana, Suiza, 2004)

Pseudónimo de Joseph Antoine Damiani.

Le trou (1959), *Le deuxième souffle* (1958), *Classe tous risques* (1958), *L'Excommunié* (1958), *Histoire de fou* (1959), *Les aventuriers* (1960), *Le haut fer* (1962), *Ho!* (1964), *Meurtre au sommet* (1964), *Les Ruffians* (1969), *Mon ami le traître* (1977), *Le musher* (1978), *Les loups entre eux* (1982), *Un vengeur est passé* (1984), *Le tueur du dimanche* (1985), *Tu boufferas ta cocarde* (1987), *Il avait dans le coeur des jardins introuvables* (1995), *La mort du poisson rouge* (1997), *Le prince sans étoile* (1998) y *Les chemins fauves* (1999).

GLASS, Leslie

(Nueva York, EE.UU., 1955)

Creadora de APRIL WOO, supervisora de la brigada de investigación criminal del distrito Upper West Side en Nueva York.

Serie <<April Woo>>

Burning Time (1995), *Hanging Time* (1995), *Loving Time* (1997), *Judging Time* (1998), *The Stealing Time* (1999), *Tracking Time* (2000), *The*

Silent Bride (2002), *A Killing Gift* (2003) y *A Clean Kill* (2005).

Novelas

Over His Dead Body (2003) y *For Love and Money* (2004).

GÓMEZ CABEZAS, José Ramón

(Ciudad Real, España, 1971)

Réquiem por la bailarina de una caja de música (2009).

GONZÁLEZ, Arquímedes

(Managua, Nicaragua, 1972)

La muerte de Acuario (2002), *tengo un mal presentimiento* (2009) [antología de cuentos], *El fabuloso Blackwell* (2010) y *Abril hace lo que quiere* (2010-2011)

GONZALEZ LEDESMA, Francisco

(Barcelona, España, 1927)

Es el creador de RICARDO MÉNDEZ, inspector de la policía de Barcelona.

Serie <<Ricardo Méndez>>

El expediente Barcelona (1983), *Las calles de nuestros padres* (1984), *Crónica sentimental en rojo* (1984), *La dama de Cachemira* (1986), *Historia de Dios en una esquina* (1991), *El pecado o algo parecido* (2000), *Cinco mujeres y media* (2005), *Méndez* (2006), *Una novela de barrio* (2007) y *No hay que morir dos veces* (2009).

GÓNZALEZ MODROÑO, Félix

(Viscaya, España, 1965)

La sangre de los crucificados (2007) y *Muerte dulce* (2009).

GOODIS, David

(Filadelfia, EE.UU., 1917-1967)

Retreat from Oblivion (1939), *Dark Passage* (1946), *Nightfall/The Dark Chase* (1947), *Behold This Woman* (1947), *Of Missing Persons* (1950), *Cassidy's Girl* (1951), *Of Tender Sin* (1952), *Street of the Lost* (1952), *The Burglar* (1953), *The Moon in the Gutter* (1953), *Street of No Return* (1954), *Black Friday* (1954), *The Blonde on the Street Corner* (1954), *The Wounded and the Slain* (1955), *Down There/ Shoot the Pianist* (1956), *Fire in the Flesh* (1957), *Night Squad* (1961), *Raving Beauty* (1966) y *Somebody's Done for* (1967).

GRAFTON, Sue

(Louisville, Kentucky, EE.UU., 1940)

Creadora de la detective KINSEY MILLHONEY.

Serie <<Kinsey Millhoney>>

A de adulterio (“A” is for *Alibi*, 1982), *B de bestias* (“B” is for *Burglar*, 1985), *C de cadáver* (“C” is for *Corpse*, 1986), *D de deuda* (“D” is for *Deathbeat*, 1987), *E de evidencia* (“E” is for *Evidence*, 1988), *F de fugitivo* (“F” is for *Fugitive*, 1989), *G de guardaespaldas* (“G” is for *Gumbshoe*, 1990), *H de homicidio* (“H” is for *Homicide*, 1991), *I de inocente* (“I” is for *Innocent*, 1992), *J de*

juicio (“J” is for *Judgment*, 1993), *K de Kinsey* (“K” is for *Killer*, 1994), *L de ley* (“L” is for *Lawless*, 1995), *M de maldad* (“M” is for *Malice*, 1996), *N de nudo* (“N” is for *Nause*, 1998), *O de odio* (“O” is for *Outlaw*, 1999), *P de peligro* (“P” is for *Peril*, 2001), *Q de quién* (2002), *R de rebelde* (“R” is for *Ricochet*, 2004), *S de silencio* (2005), *T is for Trespass* (2007), “U” *Is for Undertown*.

GRANGÉ, Jean-Christophe

(Boulogne-Billancourt, Francia, 1961)

Le Vol des cigognes (1994), *Les Rivières pourpres* (1998), *Le Concile de Pierre* (2000), *L' Empire des loups* (2003), *La Ligne noire* (2004) *Le Serment des limbes* (2007) *Miserere* (2008) y *La Forêt des Mânes* (2009).

GROSSO, Alfonso

(Sevilla, España, 1927-1995)

Su obra literaria comprende tanto la narrativa policíaca, criminal y el espionaje, como sí demuestra en *El correo de Estambul*.

Novelas

Los invitados (1978), *El correo de Estambul* (1980), *Otoño indio: los crímenes de la residencia Myflower* (1983) y *El crimen de las estanqueras* (1985).

GUR, Batya

(Tel-Aviv, Israel, 1947-Jerusalén, Israel, 2005)

Creadora de MICHAEL OHAYON, jefe del Departamento de Investigación Criminal de la policía de Jerusalén.

Serie <<Michael Ohayon>>

El asesinato del sábado por la mañana. Un caso psicoanalítico (*Retzab Be-Shabat Ba-Boker*, 1988), *Un asesinato literario. Un caso crítico* (*Mavet Ba-Hug Le-Sifrut*, 1989), *Un asesinato en el kibbutz. Un caso comunal* (*Linah Meshbutefet*, 1991), *Un asesinato musical. Un caso barroco* (*Ha-Merbak Ha-Nachon*, 1996), *Asesinato en el corazón de Jerusalén. Un caso pasional* (*Bethlehem Road Murder*, 2001) y *Asesinato en directo. Un caso de televisión* (*Shooting a Murder*, 2004).

H

HALL, Patricia

(Bradford, Inglaterra, 1857)

Es la creadora de LAURA ACKROYD, una periodista de investigación.

Serie <<Ackroyd>>

Death by Election (1993), *Dying Fall* (1994), *In the Bleak Midwinter* (1995), *Perils of the Night* (1997), *The Italian Girl* (1998), *Deep Freeze* (2001), *Dead on Arrival* (1999), *Skeleton at the Feast* (2000), *Deep Freeze* (2001), *Death in Dark Waters* (2002), *Dead Reckoning* (2003), *False Witness* (2004), *Sins of the Fathers* (2005), *Death in a Far Country* (2007) y *By Death Divided* (2008).

Novelas

The Poison Pool (1991), *The Coldness of Killers* (1992), *The Masks of Darkness* (2004) y *Devil's Game* (2009).

HAMMETT, Dashiell

(St. Mary's County, Maryland, EE.UU. 1864- Nueva York, EE.UU., 1961)

Uno de los máximos exponentes del realismo noir norteamericano. Creador de los legendarios investigadores SAM SPADE y el AGENTE DE LA CONTINENTAL

Novelas

El balcón maltés (*The Maltese Falcon*, 1930)¹⁸, *La llave de cristal* (*The Glass Key*, 1931)¹⁹ y *El hombre delgado* (*The Thin Man*, 1934).

Cuentos de la serie <<Sam Spade>>

Un hombre llamado Spade (*A Man Called Spade*, *American Magazine*, julio, 1932), *Too Many Have Lived* (*American Magazine*, octubre, 1932), *They Can Only Hang You Once* (*Collier's*, noviembre, 1932)

Novelas de la serie <<el Agente de la Continental>>

Cosecha roja (*Red Harvest*, 1929) y *La maldición de los Dain* (*The Dain Curse*, 1929).

Cuentos de la serie <<el Agente de la Continental>>

Arson Plus (*Black Mask*, octubre, 1923), *Slippery Fingers* (*Black Mask*, octubre, 1923), *Crooked Souls* (*Black Mask*, octubre, 1923), *It* (*Black Mask*, noviembre, 1923), *Bodies Piled Up* (*Black Mask*, diciembre, 1923), *The Gatewood Caper* (1923), *The Tenth Claw* (*Black*

¹⁸ Publicada en cinco entregas en la revista *Black Mask* entre septiembre de 1929 y enero de 1930.

¹⁹ Publicada en cuatro entregas en la revista *Black Mask: The Glass Key* (marzo, 1930), *The Cyclone Shot* (abril, 1930), *Dagger Point* (mayo, 1930) y *The Shattered Key* (junio, 1930).

Mask, enero, 1924), *Night Shots* (*Black Mask*, febrero, 1924), *Zigzags of Treachery* (*Black Mask*, March, 1924), *One Hour* (*Black Mask*, April, 1924), *The House on Turk Street* (*Black Mask*, abril, 1924), *The Girl With Silver Eyes* (*Black Mask*, junio, 1924), *Women, Politics and Murder* o *Death on Pine Street* (*Black Mask*, septiembre, 1924), *The Golden Horseshoe* (*Black Mask*, noviembre, 1924), *Who Killed Bob Teal?* (1924), *Mike or Alec or Rufus* o *Tom, Dick o Harry* (*Black Mask*, enero, 1925), *Ber-Bulu* o *The Hairy One* (*Sunset Magazine*, marzo, 1925) *The Whosis Kid* (*Black Mask*, marzo, 1925), *The Scorched Face* (*Black Mask*, mayo, 1925), *Corkscrew* (*Black Mask*, septiembre, 1925), *Ruffian's Wife* (*Sunset Magazine*, octubre, 1925), *Dead Yellow Women* (*Black Mask*, noviembre, 1925), *The Gutting of Couffignal* (*Black Mask*, diciembre, 1925), *The Creeping Siamese* (*Black Mask*, marzo 1926), *This King Business* (1927), *The Big Knockover* (*Black Mask*, febrero, 1927), *The Advertising Man Writes a Love Letter* (*Judge*, febrero, 1927) , *\$106,000 Blood Money* (*Black Mask*, mayo, 1927), *The Main Death* (*Black Mask*, junio, 1927), *The Cleansing of Poisonville* (*Black Mask*, noviembre, 1927)²⁰, *Crime Wanted-Male or Female* (*Black Mask*, diciembre, 1927)²¹, *Dynamite* (*Black Mask*, enero, 1928)²², *The 19th Murder* (*Black Mask*, febrero, 1928)²³, *Black Lives* (*Black Mask*, noviembre, 1928)²⁴, *The Hollow Temple* (*Black Mask*, diciembre, 1928)²⁵, *Black Honey Moon* (*Black Mask*, enero,

1929)²⁶, *Black Riddle* (*Black Mask*, febrero, 1929)²⁷, *Fly Paper* (*Black Mask*, agosto 1929), *The Farewell Murder* (*Black Mask*, febrero, 1930), *Death and Company* (*Black Mask*, noviembre, 1930).

Cuentos

The Parthian Shot (*The Smart Set*, octubre, 1922), *Immortality* (*10 Story Book*, noviembre, 1922), *The Barber and His Wife* (*Brief Stories*, diciembre, 1922), *The Road Home* (*Black Mask*, diciembre, 1922), *The Sardonic Star of Tom Doody* o *Wages of Crime* (*Brief Stories*, febrero, 1923), *The Joke on Eloise Morey* (*Brief Stories*, junio, 1923), *The Vicious Circle* o *The Man Who Stood In the Way?*, (*Black Mask*, junio, 1923), *Holiday* (*The New Pearsons*, July 1923), *The Crusader* (*The Smart Set*, agosto, 1923), *The Green Elephant* (*The Smart Set*, octubre 1923), *The Dimple* o *In the Morgue* (*Saucy Stories*, octubre 1923), *Laughing Masks/When Luck's Running Good* (*Action Stories*, noviembre, 1923), *The Second-Story Angel* (*Black Mask*, noviembre, 1923), *Bodies Piled Up/House Dick* (*Black Mask*, diciembre, 1923), *Itchy* (*Brief Stories*, enero, 1924), *The Man Who Killed Dan Odams* (*Black Mask*, enero, 1924), *Ester Entertains* (*Brief Stories*, febrero, 1924), *The New Racket/The Judge Laughed Last* (*Black Mask*, febrero, 1924), *Afraid of a Gun* (*Black Mask*, marzo, 1924), *Nightmare Town* (*Argosy All-Story Weekly*, diciembre, 1924), *The Man Who Loved Ugly Women* (*Experience*, 1925), *Another Perfect Crime* (*Experience*, 1925), *The*

²⁰ Primera parte de lo que sería *Cosecha roja*.

²¹ Segunda parte de lo que sería *Cosecha roja*.

²² Tercera parte de lo que sería *Cosecha roja*.

²³ Cuarta parte de lo que sería *Cosecha roja*.

²⁴ Primera parte de lo que sería *La maldición de los Dain*.

²⁵ Segunda parte de lo que sería *La maldición de los Dain*.

²⁶ Tercera parte de lo que sería *La maldición de los Dain*.

²⁷ Cuarta parte de lo que sería *La maldición de los Dain*.

Nails in Mr. Cayterer (*Black Mask*, enero, 1926), *The Assistant Murderer/First Aide to Murder* (*Black Mask*, febrero, 1926), *This King Business* (*Mystery Stories*, enero, 1928), *Diamond Wager* (*Detective Fiction Weekly*, octubre, 1929), *On the Way* (*Harper's Bazaar*, 1932), *Woman in the Dark* (*Liberty*, abril, 1933), *Night Shade* (*Mystery League Magazine*, octubre, 1933), *Albert Pastor at Home* (*Esquire*, 1933), *The Thin Man* (*Redbook*, diciembre, 1933), *Two Sharp Knives* (*Collier's*, enero, 1934), *His Brother's Keeper* (*Collier's*, febrero, 1934), *This Little Pig* (*Collier's*, marzo, 1934) y *A Tale of Two Women* (*Saturday Home Magazine*, ?)

HARRIS, Robert

(Nottingham, Inglaterra, 1957)

Se especializa en el *thriller* político e internacional

Fatherland (1992), *Enigma* (1995), *Archangel* (1999), *Pompeii* (2003) y *The Ghost* (2007).

HARRINGTON, Jonathan

Es el creador de DANNY O'FLAHERTY, un investigador amateur.

The Death of Cousin Rose (1996), *The Second Sorrowful Mystery* (1999) y *A Great Day for Dying* (2001).

HARRIS, Thomas

(Jackson, Tennessee, Estados Unidos, 1941)

Creador del célebre criminal HANNIBAL LECTER, así como de CLARECE STARLING, agente especial del FBI. Su obra

abarca tanto la narrativa psicológica criminológica como la criminal y la terrorista.

Ciclo <<Hannibal Lecter>>

El silencio de los corderos (*The Silence of the Lambs*, 1988), *Hannibal* (1999) y *Hannibal: el comienzo* (*Hannibal Rising*, 2006).

Novelas

Black Sunday (1975) y *El dragón rojo* (*The Red Dragon*, 1981).

HELENA, André

(Narbonne, Francia, 1919-Leucate, Francia, 1972)

Su obra abarca tanto la narrativa criminal como la policíaca

Les Sept portes de l'Enfer (1943), *Les flics ont toujours raison* (1948), *Le Bon Dieu s'en fout* (1949), *Me parlez pas des filles!* (1949), *Les salauds ont la vie dure* (1949), *J'aurai la peau de Salvador* (1949), *Le festival des macchabées* (1951), *L'Article de la mort* (1952), *Les Cailloux de l'illusion* (1952), *La Croix des vaches* (1952), *La Planète des cocus...* (1952), *Rencontre chez Borniol* (1952), *Week-end chez les tueurs* (1952), *Le Baiser à la veuve* (1953), *Des lèvres à tuer pour elles* (1953), *Les Aventures de Fanfan la Douleur 1* (1953), *Les Filles me perdront*²⁸ (1953), *Les Aventures de Fanfan la Douleur 2* (1953), *Les Salauds ont la vie dure!* (1953), *Dionysos 7,65* (1955), *Enterrement pour Cythère* (1955), *La Folle passion de Robert Slene* (1955), *Neige au sang* (1955), *Recel de malfaiteur* (1955), *Remise de peine*

²⁸ Adaptación de *Me parlez pas des filles*.

(1955), *Arrivederci Paris* (1955), *Le Cheval d'Espagne* (1955), *Diamants d'avril* (1955), *Du côté de Passy* (1955), *En cavale* (1955), *Le Filet* (1955), *Des Fruits, des fleurs et du plomb* (1955), *L'Homme de main* (1955), *La Langue sur le feu* (1955), *La Main à la pâte* (1955), *Rencontre dans la nuit* (1955), *Les Clients du Central Hôtel* (1955), *Le Condamné à mort* (1955), *Pour des prunes* (1955), *L'article de la mort* (1965), *Remise de peine* (1966), *Enterrement pour cythère* (1966), *Les cailloux de l'illusion* (1966), *Neige au sang* (1966), *Recel de malfaiteur* (1967), *10 francs pour mourir* (1967) y *Dyonisos 7,65* (1967).

Serie <<Maître Valentin Roussel>>

Ces messieurs de la famille (1956), *Champagne obligatoire* (1956), *Les cloches de Notre-Dame* (1956), *Tu me la copieras* (1956), *Crochet au coeur* (1957), *Descente à Pigalle* (1958), *Les petits fauves* (1958), *Le flambeur* (1958), *Une affaire en or* (1958), *Clandestin* (1959), *La main à la pâte* (1959), *Clandestino* (1959), *La Main à la Pâte* (1959), *Du côté de Passy* (1959), *Arrivederci Paris* (1960), *Du côté de Passy* (1959), *Diamants d'Avril* (1960), *La langue sur le feu* (1961), *Des fruits, des fleurs et du plomb* (1961) y *Les marins du Gabian* (1961).

Serie <<Des compagnons du destin>>

Les Anges de la Mort (1953), *Le Demi-sel* (1953) *La croix des vaches* (1953), *La victime* (1953) *Le goût du sang* (1953) *Le baiser à la veuve* (1953) *Le fourgue* (1953) *Passeport pour l'au-delà* (1953) *Hold-up* (1953) y *Le donneur* (1955)

Serie <<El Aristo>>

T'as le bonjour de l'Aristo (1953), *L'Aristo protège l'orphelin* (1953), *T'en fais pas pour l'Aristo*

(1954), *L'Aristo chez les tricheurs* (1954),), *L'Aristo chez les aristos* (1954), *L'Aristo en a marre* (1954), *L'Aristo n'est pas à vendre* (1954), *L'Aristo part en chasse* (1954), *L'Aristo et le fantôme* (1954), *L'Aristo et le roi Nemo* (1954), *L'Aristo au studio* (1954), *L'Aristo contre la police* (1954), *L'Aristo à Pigalle* (1954), *L'ombre de l'Aristo* (1955), *L'Aristo n'aime pas les caves* (1955) y *L'Aristo chez les voyante* (1955).

Novelas

Interdit de séjour (1956), *Peinture au couteau* (1958), *Les voyageurs du Vendredi* (1958), *En cavale* (1959), *Le filet* (1959), *La calèche est avancée* (1960), *L'homme de main* (1961).

Bajo el pseudónimo de Andy Helena

Cette brune est dangereuse (1951), *J'te dis qu'elle nous aura* (1951).

Bajo el pseudónimo de Kathy Woodfield

Faudra cracher au bassin ! (1953).

HERNÁNDEZ, Susana

(Barcelona, España, 1969)

Es la creadora de REBECA SANTANA, subinspectora de policía, y la inspectora MIRIAM VÁZQUEZ.

Curvas peligrosas (2010).

HERNÁNDEZ LUNA, Juan

(Ciudad de México, México 1962-2010)

Naufragio (2002), *Yodo* (2003), *Las mentiras de la luz* (2004), *Quizás otros labios* (2005), *Me*

gustas por guarra, amor (2005), *Tabaco para el puma* (2006), *Cadaver de ciudad* (2006) y *Tijuana Dream* (2007).

HIGHSMITH, Patricia

(Fortworth, EE.UU., 1921-Locarno, Suiza, 1995)

Creadora del célebre criminal RIPLEY. Es una de las maestra de la narrativa criminal.

Novelas

Extraños en un tren (*Strangers on a Train*, 1950), *El cuchillo* (*The Blunderer*, 1954), *Mar de fondo* (*Deep Water*, 1957), *Un juego para los vivos* (*A Game for the Living*, 1958), *Ese dulce mal* (*This Sweet Sickness*, 1960), *Las dos caras de enero* (*The Two Faces of January*, 1961), *El grito de la lechuza* (*The Cry of the Owl*, 1962), *La celda de cristal* (*The Glass Cell*, 1964), *Crímenes imaginarios* (*A Suspension of Mercy/The Story-Teller*, 1965), *Those Who Walked Away* (*Those Who Walk Away*, 1967), *El temblor de la falsificación* (*The Tremor of Forgery*, 1969), *El secuestro de un perro* (*A Dog's Ransom*, 1972), *El diario de Edith* (*Edith's Diary*, 1977), *Gente que llama a la puerta* (*People Who Knock on the Door*, 1983), *El hechizo de Elsie* (*Found in the Street*, 1986) y *Small g, un idilio de verano* (*Small g: a Summer Idyll*, 1995).

Antología de cuentos

Once (*Eleven/The Snail-Watcher and Other Stories*, 1970), *Los cadáveres exquisitos* (1973) [incluye los relatos: *A lo hecho, pecho*, *El buscador inquietante*, *Tener ancianos en casa*, *Despacio, despacio, a merced del viento*, *Acabar con todo*, *El día del ajuste de cuentas*, *Sustancia de locura*, *Un suicidio curioso*, *Los pájaros a punto de*

emprender el vuelo, *Donde las dan...*, *Bajo la mirada de un ángel sombrío* y *Lo que trajo el gato*]²⁹, *Pequeños cuentos misóginos* (*Little Tales of Misogyny*, 1974), *Crímenes bestiales* (*The Animal Lover's Book of Beastly Murder*, 1975), *A merced del viento* (*Slowly, Slowly in the Wind* (1979), *La casa negra* (*The Black House*, 1981), *Sirenas en el campo de Golf* (*Mermaids on the Golf Course*, 1985), *Catástrofes* (*Tales of Natural and Unnatural Catastrophes*, 1987) y *Nothing That Meets the Eye. The Uncollected Stories*³⁰ (2002).

Serie <<Ripley>>

A pleno sol/El talento de Mr. Ripley (*The Talented Mr. Ripley*, 1955), *La máscara de Ripley* (*Ripley Under Ground*, 1970), *El amigo americano* (*Ripley's Game*, 1974), *Tras los pasos de Ripley* (*The Boy Who Followed Ripley*, 1980) y *Ripley Under Water* (1991).

HILL, Susan

(Scarborough, Inglaterra, 1942)

Es la creadora de SIMON SERRAILLER, inspector jefe de detectives en el Departamento de Investigación Criminal de Lafferton, una imaginaria ciudad inglesa

Serie <<Simon Serrailer>>

Las distintas guaridas de los hombre (*The Various Haunts of Men*, 2004), *Los puros de corazón* (*The Pure in Heart*, 2005), *El peligro de la oscuridad* (*The Risk of Darkness*, 2006), *The Vows of Silence* (2008) y *The Shadows in the Street* (2010)

²⁹ No se encontró referencia en inglés

³⁰ Publicado póstumamente.

Novelas

Extraño encuentro (*Strange Meeting*, 1971), *La mujer de negro* (*The Woman in Black*, 1983), *Aire y ángeles* (*Air and Angels*, 1991) y *La señora de Winter* (*Mrs. de Winter*, 1993).

HIMES, Chester

(Jefferson City, Missouri, 1909-Moraira, Alicante, España, 1984)

Creador de la pareja de policías afroamericanos COFFIN “ED” JOHNSON y GRAVE “DIGGER” JONES.

Por amor a Imabelle (*A Range in Harlem / The Five Cornered Square*, 1957), *La banda de los musulmanes* (*The Real Cool Killers / If Trouble Was Money*, 1958), *El gran sueño de oro* (*The Big Gold Dream*, 1959), *Un loco asesinato* (*The Crazy Kill / A Jealous Man Can't Win*, 1959), *Todos muertos* (*Don't Play with Death / All Shoot Up*, 1960), *Empieza el calor* (*Come Back Charleston Blue / Be Calm ! /The Heat's On*, 1961), *Algodón en Harlem* (*Cotton Comes to Harlem / Back To Africa*, 1964), *Un ciego con una pistola* (*Hot Day, Hot Night / Blind Man with a Pistol*, 1969) y *Plan B* (1969)³¹.

HOLT, Anne

Larvik, Noruega, 1958)

Es la creadora de HANNE WILHELMSSEN, subinspectora de homicidios en la jefatura de policía de Oslo, de YNGVAR STUBØ, inspector de la Kripos en Oslo, y de INGER

JOHANNE VIK psicóloga y <<profiler>> en el FBI.

Serie <<Hanne Wilhelmsen>>

La diosa ciega (*Blind gudinne*, 1993), *Blessed Are Those Who Thirst* (*Salige er de som tørster*, 1994), *Death of the Demon* (*Demonens død*, 1995) *The Lion's Mouth* (*Løvens gap*, 1997), *Dead Joker* (*Død joker*, 1999), *Without Echo* (*Uten ekko*, 2000), *The Truth Beyond* (*Sannheten bortenfor*, 2003) y *1222* (2007)

Serie <<Yngvar Stubø e Inger Johanne Vik>>

Castigo (*Der sot er mitt*, 2001), *Crepúsculo en Oslo* (*Det som aldri skjer*, 2004) y *Una mañana de mayo* (*Presidentens valg*, 2006) y 2009 *Noche cerrada en Bergen* (*Pengemannen*, 2009)

Novelas

Mea culpa (1997), *I hjertet av VM* (1998) y *Bernhard Pinkertons store oppdrag* (1999)

HORNUNG, Ernest William

(Middlesbrough, Inglaterra, 1866-1921)

Es el creador del célebre ladrón-aristócrata RAFFLES.

Antología de cuentos de <<Raffles>>

Ladrón de guante blanco (*The Amateur Cracksmen*, 1899), *La máscara negra* (*The Black Mask*, 1901) [en Estados Unidos se publicó como *Raffles: Further Adventures of the Amateur Cracksmen*], *El ladrón de la noche* (*A Thief in the Night*, 1905) y *El justiciero Raffles* (*Mr. Justice Raffles*, 1909).

³¹ Novela inconclusa, publicada en 1983

I

IBÁÑEZ, Julián

(Santánder, España, 1940)

La triple dama (1980), *La recompense polaca* (1981), *No des la espalda a la paloma* (1983), *Tirar al vuelo* (1986), *Llámala Siboney* (1988), *Mi nombre es Novoa* (1994), *Bar Babilonia* (1991), *Doña Lola* (1991), *¿Y a ti, dónde te entierro, hermano?* (1994), *No hay semáforos para los pumas* (1995), *Manuela Scarface* (2001), *Entre trago y trago* (2001), *La miel y cuchillo* (2003), *Los gorilas no bromean con la corbata* (2006), *Que siga el baile* (2006), *Crimen supertranquilo* (2007), *El bainle ha terminado* (2009), *El beso del samurái* (2009), *Perro vagabundo busca a quién morder* (2009), *Giley* (2010), *Calle de la intranquilidad* (2010) y *El invierno oscuro* (2010).

INDRIÐASON, Arnaldur

(Reykjavík, Islandia, 1961)

Es el creador del policía ERLENDUR SVEINSSON

Sons of Dust (*Synir duftsins* (1997), *Silent Kill* (*Dauðarósir*, 1998), *Las marismas* (*Mýrin*, 2000), *La mujer de verde* (*Grafarþögn*, 2001), *La voz* (*Röddin*, 2003), *El hombre del lago* (*Kleifarvatn*, 2004), *Arctic Chill* (*Vetrarborgin*, 2005), *Hypothermia* (*Harðskafi*, 2007), *Myrká* (2008), *Svörtulofit* (2009) y *Furðustrandir* (2010).

Novelas

Operation Napoleon (*Napóleonskjölin*, 1999), *Bettj* (2003) y *The King's Book* (*Konungsbók*, 2006)

IZZO, Jean Claude

(Marsella, Francia, 1946-2000)

Creador del policía marsellés FABIO MONTALE.

Serie <<Fabio Montale>>

Total Kheops (1995), *Chourmo* (1996) y *Solea* (1998).

J

JAMES, Peter

(Sussex, Inglaterra, 1948)

Es el creador de ROY GRACE, comisario de policía en el Departamento de Investigación Criminal de Brighton y Hove, en Sussex, Inglaterra.

Serie <<Roy Grace>>

Una muerte sencilla (*Dead Simple*, 2005), *Muerte prevista* (*Looking Good Dead*, 2006), *Casi muerto* (*Not Dead Enough*, 2007), *Las huellas del hombre muerto* (*Dead Man's Footsteps*, 2008), *Traficantes de muerte* (*Dead Tomorrow*, 2009) y *Dead Like You* (2010)

JAMES, Phyllis Dorothy

(Oxford, Inglaterra, 1920)

Creadora de ADAM DALGLIESH, detective superintendente de la Scotland Yard y amante de la poesía, y de CORDELIA GREY, detective privada.

Serie <<Adam Dalgliesh>>

Cubridle el rostro (*Cover her Face*, 1962), *Un impulso criminal* (*A Mind to Murder*, 1963), *Muertes poco naturales* (*Unnatural causes*, 1967), *Mortaja para un ruiseñor* (*Shroud for a Nightingale*, 1971), *La torre negra* (*The Black Tower*, 1975), *Muerte de un forense* (*Death of an Expert Witness*, 1977), *Sabor a muerte* (*A Taste for Death*, 1986), *Intrigas y deseos* (*Devices and Desires*, 1989), *Pecado original* (*Original Sin*, 1994), *Una cierta justicia* (*A Certain Justice*, 1997), *Muerte en el seminario* (*Death in Holy Orders*, 2000), *La sala del crimen* (*The Murder Room*, 2003), *El faro* (*The Lighthouse*, 2005), *The Private Patient* (2008).

Serie <<Cordelia Grey>>

No apto para mujeres (*An Unsuitable Job For a Woman*, 1972), *La calavera bajo la piel* (*The Skull Beneath the Skin*, 1982)

JAPP, Andrea H.

(París, Francia, 1957)

Pseudónimo de Lionelle Nugon-Baudon, una de las más importantes exponentes de la literatura sensacionalde *suspense* francesa en la actualidad. Es la creadora de GLORIA PARKER-SIMMONS, una matemática que generalmente ayuda a JAMES CAGNEY <<profiler>> del FBI, así como otros investigadores como la p'sicóloga JULIA

HOLMER, cuya identidad cambia por la de HELEN BARON, de la <<profiler>> del FBI DIANA SILVER, de la médium ARIANE SAINT TOLBER, que ayuda al inspector JAQUES BENFALD. De igual modo explora la vertiente policíaca-histórica en donde sobresalen el físico medieval normando DRUON DE BRÉVAUX y la joven AGNÈS DE SOUARCY.

Serie <<Gloria Parker-Simmons>>

La Parabole du tueur (1996), *Le Sacrifice du papillon* (1997), *Dans l'Oeil de l'ange* (1998), *Le Septième Cercle* (1998), *La Voyageuse* (1999), *La Raison des femmes* (1999) y *Le Ventre des lucioles* (2001),

Serie <<Helen Baron/Julia Holmer>>

De l'autre le chasseur (2002), *Un violent désir de paix* (2003), *Sang premier* (2005),

Serie <<Diana Silver>>

Dans la tête, le venin (2009), *Une ombre plus pâle* (2009) y *La Mort, simplement* (2010)

Serie <<Ariane Saint Tolber>>

Meurtres sur le réseau (1993) y *La petite fille au chien jaune* (1993)

Novelas

La bostonienne (1991), *Elle qui chante quand la mort vient* (1993), *C. S. meurtres* (1994), *Le Bois aux hyènes* (1995), *La femelle de l'espèce* (1996), *Autopsie d'un petit singe* (1998), *Entretiens avec une tueuse* (1999), *Et le désert* (2000), *Le silence des survivants* (2000), *La Dormeuse en rouge* (2002), *La saison barbare* (2003), *Le denier de*

chair (2004), *Enfin un long voyage paisible* (2005),
Cinq filles, trois cadavres mais plus de volant (2009)

Ciclo policíaco-histórico

Serie <<Druon de Brévaux>>

Aesculapius: Les Mystères de Druon de Brévaux
(2010) y *Lacrimae: Les Mystères de Druon de*
Brévaux (2010).

Serie << La Dame sans terre>> protagonizado
por Agnès De Souarcy

Tome 1: Les Chemins de la bête (2006), *Tome 2:*
Le Souffle de la rose (2006), *Tome 3: Le Sang de*
grâce (2006) y *Tome 4: Le Combat des ombres*
(2007).

Novelas policíacas-históricas

Monestarium (2007), *La Croix de perdition* (2008)

Antología de cuentos

Petits Meurtres entre femmes (2001), *Contes*
d'amour et de rage (2002) y *Un jour, je vous ai*
croisés (2007)

JAPRISOT, Sébastien

(Marsella, Francia, 1931-Vichy, Francia, 2003)

Compartiment tueurs (1962), *Piège pour*
Cendrillon (1963), *La Dame dans l'auto avec des*
lunettes et un fusil (1966), *L'été meurtrier* (1977).

JÍMENEZ BARCA, Antonio

(Madrid, España, 1966)

Dendas pendientes (2006).

JONQUET, Thierry

(París, Francia, 1954-2009)

Le Bal des débris (1984), *Mygale* (1984), *La Bête*
et la belle (1985), *Le secret du rabbin* (1986), *Les*
Orpailleurs (1993), *La vie de ma mère* (1994),
Mémoire en cage (1995), *L'ogre du métro* (1988),
Le Pauvre nouveau est arrivé! (1998) y *Ad vitam*
aeternam (2001)

Bajo el pseudónimo Ramón Mercader

Du passé faisons table rase (1982), *Cours moins vite*
camarade le vieux monde est devant toi (1984) y
URSS Go Home (1985).

JURADO, Francisco José

(Córdoba, España, 1967)

Benegas (2009).

JUNGSTEDT, Mari

(Estocolmo, Suecia, 1962)

Es la creadora de ANDERS KNUTAS
comisario de la policía judicial de Visby, en la
isla sueca de Gotland.

Serie <<Anders Knutas>>

Nadie lo ha visto (*Den du inte ser*, 2003), *Nadie lo*
ha oído (*I denna stilla natt*, 2004), *Nadie lo conoce*
(*Den inre kretsen*, 2005), *El arte del asesino* (*Den*
döende dandyn, 2006), *I denna ljuva sommartid*
(2007), *Den mörka ängeln* (2008), *Den dubbla*
tystnaden (2009) y *Den farliga leken* (2010).

JUVÉ, Teresa

(Madrid, España, 1921)

Creadora de JAUME PLAUGUMÁ, delegada y portavoz del rey Felipe II en la Cataluña del siglo XVI.

Serie <<Jaume Plaugumá>>

El portantveus s'ha equivocat (1999), *La commedia dell'arte sota sospita* (2000), *Un crim a l'Armada Invencible* (2000) y *Jugesca mortal* (2002).

K

KAMINSKY, Stuart

(Chicago, Estados Unidos, 1934-St. Louis, EE.UU., 2009)

Creador de TOBY PETERS, detective privado, cuyas historias se desarrollan en el Hollywood de la década de los cuarenta, así como de PORFIRY PETROVICH ROSTNIKOV, inspector de la policía de Moscú, ABE LIEBERMAN, un veterano policía de Chicago, y LEW FONSECA, funcionario de una corte en Florida,

Serie <<Toby Peters>>

Disparen contra Errol Flyn (*Bullet for a star*, 1977), *Judy* (*Murder on the Yellow Brick Road*, 1977), *Los hermanos Marx en apuros* (*You Bet Your Life*, 1978), *The Howard Hughes Affair* (1979), *Jamás te cruces con un vampiro* (*Never cross a Vampire*, 1980), *High Midnight* (1981), *Cath a Falling Clown* (1981), *He Done Her Wrong* (1983), *El factor Fala* (*The Fala Factor*, 1984), *Down for the Count* (1985), *The Man Who Shots Lewis Vance* (1986), *Movimientos inteligentes*

(*Smart Moves*, 1987), *Think Fast, Mr. Peters* (1988), *Buried Caesars* (1989), *Poor Butterfly* (1990), *The Melting Clock* (1991), *The Devil Met a Lady* (1993), *Tomorrow is Another Day* (1995), *Dancing in the Dark* (1996), *A Fatal Glass of Beer* (1997), *A Few Minutes Past Midnight* (2001), *To Catch a Spy* (2002), *Mildred Pierced* (2003) y *Now You See It* (2004).

Serie <<Porfiry Petrovich Rostnikov>>

Rostnikov's Corpse/Death of a Dissident (1981), *Black Knight in Red Square* (1983), *Red Chameleon* (1985), *A Fine Red Rain* (1987), *A Cold Red Sunrise* (1988), *The Man Who Walks Like a Bear* (1990), *Rostnikov's Vacation* (1991), *Death of a Russian Priest* (1992), *Hard Currency* (1995), *Blood and Rubles* (1996), *Tarnished Icons* (1997), *The Dog Who Bit a Policeman* (1998), *Fall of a Cosmonaut* (2000), *Murder on the Trans-Siberian Express* (2001), *People Who Walk in Darkness* (2008) y *A Whisper to the Living* (2010).

Serie <<Abe Lieberman>>

Lieberman's Folly (1990), *Lieberman's Choice* (1993), *Lieberman's Day* (1994), *Lieberman's Thief* (1995), *Lieberman's Law* (1996), *The Big Silence* (2000), *Not Quite Kosher* (2002), *The Last Dark Place* (2004), *Terror Town* (2006) y *The Dead Don't Lie* (2007).

Serie <<Lew Fonseca>>

Vengeance (1999), *Retribution* (2001), *Midnight Pass* (2003), *Denial* (2005), *Always Say Goodbye* (2006) y *Bright Futures* (2009).

Novelas

The Green Bottle (1996), *Devil on My Doorstep* (1998), *Dead of Winter* (2005), *Blood on the Sun* (2006) y *Deluge* (2007).

KANGER, Thomas

(Uppsala, Suecia, 1951)

Es el creador de ELINA WIİK, inspectora del grupo de homicidios de la policía sueca.

Serie <<Inspectora Elina Wiik>>

The First Stone (*Första stenen*, 2001), *Sing Like a Bird* (*Sjung som en fågel*, 2002), *The Dead Angle* (*Den döda vinkeln*, 2003), *El hombre de los domingos* (*Söndagsmannen*, 2004) y *Tierras de frontera* (*Gränslandet*, 2007).

Novelas

The Occupiers (*Ockupanterna*, 2005).

KELLERMAN, Jonathan

(Nueva York, EE.UU., 1949)

Es el creador de ALEX DELAWARE, psicólogo infantil e investigador amateur.

Serie <<Alex Delaware>>

La rama rota (*When the Bough Breaks*, 1985), *Pruebas de sangre* (*Blood Test*, 1986), *En el abismo* (*Over the Edge*, 1987), *Compañera silenciosa* (*Silent Partner*, 1989), *Bomba de relojería* (*Time Bomb*, 1990), *Detective privado* (*Private Eyes*, 1992), *El vals del diablo* (*Devil's Waltz*, 1993), *Mal amor* (*Bad Love*, 1994), *Autodefensa* (*Self-Defense*, 1995), *La telaraña* (*The Web*, 1996), *Psicópata* (*The Clinic*, 1997), *Exterminio* (*Survival of the Fittest*, 1997), *Monster* (1999), *Dr. Death*

(2000), *Flesh and Blood* (2001), *The Murder Book* (2002), *A Cold Heart* (2003), *Therapy* (2004), *Rage* (2005), *Desaparecido* (*Gone*, 2006), *Obsesión* (*Obsession*, 2007), *Compulsión* (*Compulsion*, 2008), *Bones* (2008), *Evidence* (2009), *Deception* (2010) y *Mystery* (2011).

Novelas

The Butcher's Theatre (1988), *Billy Straight* (1998), *The Conspiracy Club* (2003), *Double Homicide* (2004), *Twisted* (2004), *Capital Crimes* (2006) y *True Detectives* (2008)

KERR, Philip

(Edimburgo, Escocia, 1956)

Es el creador de BERHARD <<BERNIE>> GUNTHER, un detective privado alemán que perteneció a la Gestapo.

Serie <<Berlin Noir>>

Violets de marçòs (*March Violets*, 1989), *Pálido criminal* (*The Pale Criminal*, 1990), *Réquiem alemán* (*A German Requiem*, 1991), *Unos por otros* (*The One From the Others*, 2006), *Una llama silenciosa* (*A Quite Flame*, 2008) y *Si los muertos no resucitan* (*If The Dead Rise Not*, 2009).

KHADRA, Yasmina

(Kenadza, Argelia, 1955)

Pseudónimo del ex comandante del ejército argelino Mohamed Moulessehouli, creador de BRAHIM LLOB, comisario de la policía argelina. Su obra también explora la crítica social y el terrorismo integrista en Argelia y en Israel.

Serie <<Comisario Llob>>

Le dingue au bistouri (1990), *La Foire des Enfoirés* (1993), *Morituri* (1997), *Doble blanco* (*Double blanc*, 1998), *El otoño de las quimeras* (*L'automne des chimères*, 1998), *La parte del muerto* (*La part du mort*, 2004).

Novelas

Las sirenas de Kabul (*Les hirondelles de Kaboul*, 2002), *El atentado* (*L'attentat*, 2005), *Ce que le jour doit à la nuit* (2008),

KING, Laurie

(Oakland, EE.UU., 1952)

Es la creadora KATARINA CECILIA <<KATE>> MARTINELLI, detective del departamento de homicidios de San Francisco. De igual modo, es la responsable de una serie protagonizada por SHERLOCK HOLMES y su compañera sentimental MARY RUSSELL.

Serie <<Kate Martinelli mysteries>>

Paisaje con sombras (*A Grave Talent*, 1993), *El juego del loco* (*To Play the Fool*, 1995), *Un rastro del pasado* (*With Child*, 1996), *Turno de noche* (*Night Work*, 2000) y *The Art of Detection* (2006).

Serie <<Mary Russell & Sherlock Holmes mysteries>>

The Beekeeper's Apprentice (1994), *A Monstrous Regiment of Women* (1995), *A Letter of Mary* (1997), *The Moor* (1998), *O Jerusalem* (1999), *Justice Hall* (2002), *The Game* (2004), *Locked Rooms* (2005), *The Language of Bees* (2009) y *The God of the Hive* (2010).

Novelas

A Darker Place (1999), *Folly* (2001), *Keeping Watch* (2003), *Califia's Daughters* (2004) y *Touchstone* (2007).

KING, Jonathon

(Estados Unidos)

Es el creador de MAX FREEMAN, un ex policía de Filadelfia, convertido en investigador amateur.

Serie <<Max Freeman>>

El filo azul de la medianoche (*The Blue Edge of Midnight*, 2002), *Las viudas negras* (*A Visible Darkness*, 2003), *Shadow Men* (2004), *A Killing Night* (2005), *Acts of Nature* (2007), *The Styx* (2009) y *Midnight Guardians* (2010).

KIRINO, Natsuo

(Kanasawa, Japón, 1951)

Pseudónimo de Mariko Hashioka.

Novelas

Kao ni furikakeru ame (1993), *Tenshi ni misuterareta yoru* (1994), *Out* (*Auto*, 1997), *Mizu no nemuri hai no yume* (1998), *Fireball Blues* (*Faiaboro burusu*, 1998), *Disparitions* (*Yawarakana hobo*, 1999), *Gyokuran* (2001), *Dark* (*Dáku*, 2002), *Grotesque* (*Gurotesuku*, 2003), *Kogen* (2003), *Real World* (*Riaru warudo*, 2003), *What Remains* (*Zangyakuki*, 2004), *Tamamoe!* (2005), *Boken no kuni* (2005), *Metabora* (2007) y *Tokyo-jima* (2008).

Cuentos

Sabiru kokoro (1997), *Diorama* (*Jiorama*, 1998), *Rose Garden* (*Roꝣu gâden*, 2000), *Ambos Mundos* (*Ambosu mundosu*, 2005).

KLOTZ, Claude

(Marsella, Francia, 1932)

Casse-cash (1979), *Putsch-punch* (1979), *Jab-Job* (1979), *Alpha-Beretta* (1979), *Dolly-Dollar* (1979), *Bing-Banque* (1979), *Aie-Heil* (1980), *Micro Mic-Mac* (1980), *Cosmos-cross* (1980), *Tchin-tchin queen* (1980), *Flic-flash* (1980), *Karaté-caramel* (1981), *Dingo-dague*, (1981), *Le passe-temps*, (1980), *Les appelés*, (1982), *Killer kid*, (1989), *Kobar*, (1992), *Sbang-sbang*, (1997) y *Entre chien et loup*, (2002).

Bajo el pseudónimo Patrick Cauvin

L'amour aveugle (1974), *Monsieur Papa* (1976), *E=MC2, mon amour* (1977), *Pourquoi pas nous?* (1978), *Huit jours en été* (1979), *C'était le Pérou* (1980), *Nous allons vers les beaux jours* (1981), *Dans les bras du vent* (1983), *Laura Brams* (1984), *Haute-pierre* (1985), *Povchéri* (1987), *Werther, ce soir...* (1988), *Rue des Bons-Enfants* (1990), *Belles galères* (1991), *Menteur* (1993), *Tout ce que Joseph écrivit cette année-là* (1994), *Villa Vanille* (1995), *Présidente* (1996), *Le théâtre dans la nuit* (1997), *Pythagore, je t'adore* (1999), *Torrentera: l'homme qui mourut deux fois* (2000), *La reine du monde* (2001), *Le sang des roses* (2002) y *Jardin fatal* (2003).

KONATÉ, Moussa

(Kita, Malí, 1951)

L'assassin du Banconi (2002).

KORYTA, Michael

(Bloomington, EE.UU., 1982)

Es el creador del detective privado
LINCOLN PERRY

Serie <<Lincoln Perry>>

Tonight I Said Goodbye (2004), *Sorrow's Anthem* (2006), *A Welcome Grave* (2007) y *The Silent Hour* (2009).

Novelas

Envy the Night (2008), *So Cold the River* (2010) y *The Cypress House* (2011)

KRUEGER, William Kent

(Wyoming, EE.UU., 1950)

Es el creador de CORCORAN <<CORK>>
O'CONNOR.

Serie <<Cork O'Connor>>

El susurro del Wéndigo (*Iron Lake*, 1998), *La caza de Shiloh* (*Boundary Waters*, 1999), *Purgatory Ridge* (2001), *Blood Hollow* (2004), *Mercy Falls* (2005), *Copper River* (2006), *Thunder Bay* (2007), *Red Knife* (2008), *Heaven's Keep* (2009) y *Vermilion Drift* (2010).

L

LACKBÉRG, Camilla

(Fjällbacka, 1974)

Es la creadora de la pareja formada por ERICA FALCK, escritora, y PATRIK HEDSTRÖM, policía.

Serie <<Erica Falck y Patrik Hedström>>

La Princesa de Hielo (Isprinsessian, 2002), *Los gritos del pasado (Predikanten, 2004)*, *Las hijas del frío (Stenbyggaren, 2005)*, *Crimen en directo (Olycksfågeln, 2006)*, *El mocoso alemán (Tyskungen, 2007)*, *La sirena (Sjöjungfrun, 2008)*, *El sabor de Fjällbacka (Smaker från Fjällbacka, 2008)* y *The Lighthouse beeper (Fyrvaktaren, 2009)*.

LANG, Diane Wei

(Beijing, China, 1966)

Es la creadora del detective privado chino MEI WANG.

Serie <<Mei Wang>>

El ojo de jade (The Eye of the Jade, 2007) y *Mariposas para los muertos (Papel Butterfly, 2008)*

LATIMER, Jonathan

(Chicago, Estados Unidos 1906-La Jolla, California, Estados Unidos, 1983)

Creador de BILL CRANE, un duro detective privado. Su obra también incluye cuentos criminales.

Serie <<Bill Crane>>

Murder in the Madhouse / The Westland Case (1935), *Headed for a Hearse (1935)*, *The Lady in the Morgue (1935)*, *The Dead Don't Care (1938)*, *Red Gardenias / Some Dames Are Deadly (1939)*.

Novelas

The Search for My Great-Uncle's Head (1937) [bajo el seudónimo de Peter Coffin], *Dark Memory (1940)*, *Solomon's Vineyard / The Fifth Grave (1941)*, *Sinners and Shrouds (1955)*, *Black is the Fashion for Dying / The Mink-Lined Coffin (1959)*.

LARSSON, Assa

(Uppsala, Suecia, 1966)

Su obra es protagonizada por REBECKA MARTINSSON, abogada, y la inspectora jefe ANNA-MARIA MELLA.

Aurora Boreal (Solstorm, 2003), *Det blod som spillts (2004)*, *Svart stig (2006)*, *Till dess din vrede upphör (2008)* y *Guds starka arm (2009)*.

LARSSON, Stieg

(Skelleftehamn, Suecia, 1954-Estocolmo, Suecia, 2004)

Es el creador de la pareja protagonista de la trilogía *Millenium*, Mikael Blomkvist, periodista y Lisbeth Salander, hacker y detective privado.

Trilogía Millenium

Los hombres que no amaban a las mujeres (Män som batar kvinnor. Millennium 1, 2005), *La chica que soñaba con una cerilla y un bidón de gasolina*

(*Flickan som lekte med elden. Millennium 2*, 2006) y *La reina en el palacio de las corrientes de aire* (*Luftslottet som sprängdes. Millennium 3*, 2007).

LEBLANC, Maurice

(Rouen, Francia, 1864-Perpignan, Francia, 1941)

Creador de la serie protagonizada por ARSÈNE LUPIN, célebre ladrón de guante blanco cuyo verdadero nombre es Raul d'Andréssy.

Serie <<Arsene Lupin>>

Arsène Lupin, gentlemen y ladrón (*Arsène Lupin, Gentleman Cambrioleur*, 1905/07) [antología de cuentos], *Arsène Lupin contra Herlock Sholmes* (*Arsène Lupin contre Herlock Sholmes*, 1906-07), *La aguja bueca* (*L'Aiguille Creuse*, 1908-09), *La doble vida de Arsène Lupin* (*La Double Vie de Arsène Lupin*, 1910), *Los tres crímenes de Arsène Lupin* (*Les Trois Crimes de Arsène Lupin*, 1910), *El tapón de cristal* (*Le Bouchon de Cristal*, 1912), *Las confidencias de Arsène Lupin* (*Les Confidences d'Arsène Lupin*, 1913), *L'Éclat d'Obus* (1915-1916), *El triángulo de oro* (*Le Triangle d'Or*, 1917-1918), *La isla de los treinta sepulcros* (*L'Île aux Trente Cercueils*, 1919), *Los Dents du Tigre* (1920-1921), *Los Huit Coups de l'Horloge* (1922-23), *La condesa de Cagliostro* (*La Comtesse de Cagliostro* (1923-24), *La señorita de los ojos verdes* (*La Demoiselle aux Yeux Verts*, 1926-27), *L'Agence Barnett et Cie.* (1927-28), *La mansión misteriosa* (*La Demeure Mystérieuse*, 1928-1929), *La Barre-y-va* (1930-1931), *La mujer de las dos sonrisas* (*La Femme aux Deux Sourires*, 1932-1933), *Víctor de la brigada mundana* (*Victor de la Brigade Mondaine*, 1933), *La condesa Cagliostro se*

venga (*La Cagliostro se venge*, 1934-1935), *Los Milliards d'Arsène Lupin* (1939, 1941) y *Le Dernier Amour d'Arsène Lupin* [no se publicó].

LeBRETON, Auguste

(Lesleven, Francia, 1913-Saint-Germain-en-Laye, Francia, 1999)

Les hauts murs (1954), *Du rififi chez les hommes* (1954), *Le rouge est mis* (1954), *Razzia sur la chnouf* (1954), *La loi des rues* (1955), *Du rififi chez les femmes* (1957), *Raffles sur la ville* (1957), *Langue verte et noirs desseins* (1960), *Priez pour nous* (1961), *Les jeunes voyous* (1967), *Les tricarads* (1967), *Le clan des siciliens* (1967), *Les racketters* (1968), *Les maq's* (1968), *Le tueur à la lune* (1971), *Le rouge est mis* (1971), *Les bouurlingueurs* (1972), *Les pégrichts* (1973), *La même Piaf* (1980), *Monsieur Crabe* (1980), *Ils ont dansé le rififfi* (1991), *Le bedeau* (1995), *Du vent.. et autres poèmes* (1998) y *Du Rebecca chez les aristos* (2002).

LE CARRÉ, John

(Poole, Inglaterra, 1931)

Pseudónimo de David Cornwell. Creador de GEORGE SMILEY, célebre espía inglés del MI6. Su obra literaria está centrada en el género de espionaje.

Serie <<George Smiley>>

Llamada para el muerto (*Call for the Dead*, 1961), *Asesinato de calidad* (*Murder of Quality*, 1962), *El espía que surgió del frío* (*The Spy Who Came in From the Cold*, 1963), *El espejo de los espías* (*The Looking-Glass War*, 1965), *El topo* (*Tinker*,

Taylor, Soldier, Spy, 1974), *El honorable colegial* (*The Honorable Schoolboy*, 1977), *La gente de Smiley* (*Smiley's People*, 1979) y *El peregrino secreto* (*The Secret Pilgrim*, 1990).

Novelas

Una pequeña ciudad de Alemania (*A Small Town in Germany*, 1968), *El amante ingenuo y sentimental* (*The Naïve and Sentimental Lover*, 1971) [novela autobiográfica], *La chica del tambor* (*The Little Drummer Girl*, 1983), *El espía perfecto* (*A Perfect Spy*, 1986), *La casa Rusia* (*The Russia House*, 1989), *El infiltrado* (*The Night Manager*, 1993), *Nuestro juego* (*Our Game*, 1995), *El sastre de Panama* (*The Tailor of Panama*, 1996), *Single & Single* (1999), *El jardinero fiel* (*The Constant Gardener*, 2001), *Amigos absolutos* (*Absolute Friends*, 2003), *La canción de los misioneros* (*The Mission Song*, 2006), *El hombre más buscado* (*A Most Wanted Man*, 2008) y *Our Kind of Traitor* (2010).

LEHANE, Dennis

(Boston, EE.UU., 1966)

Creador de PATRICK KENZIE Y ANGELA GENNARO, una pareja de detectives privados. Su obra incluye también el género criminal y el *thriller*.

Serie <<Kenzie-Gennaro>>

A Drink Before the War (1994), *Darkness, Take My Hand* (1996), *Sacred* (1997), *Desaprecio un noche* (*Gone, Baby, Gone*, 1998) y *Prayers for Rain* (1999).

Novelas

Mystic River (2001), *Shutter Island* (2003) y *The Given Day* (2009).

Antología de cuentos

Coronado (2006).

LEON, Donna

(Mont Claire, Nueva Jersey, EE.UU., 1942)

Creadora de GUIDO BRUNETTI, comisario de la policía de Venecia. Aunque nació en Estados Unidos, la producción literaria de Donna Leon está ligada a la narrativa policíaca italiana.

Serie <<Comisario Brunetti>>

Muerte en la Fenice (*Death at La Fenice*, 1992), *Muerte en un país extraño* (*Death in a Strange Country*, 1993), *Vestido para la muerte* (*The Anonymous Venetian/Dressed for Death*, 1994), *Muerte y juicio* (*Venetian Reckoning/Death and Judgment*, 1997), *Acqua alta* (1996), *Mientras dormían* (*Death of Faith*, 1997), *Nobleza obliga* (*A Noble Radiance*, 1997), *El peor remedio* (*Fatal Remedies*, 1999), *Amigos en las altas esferas* (*Friends in High Places*, 2000), *Un mar de problemas* (*A Sea of Troubles*, 2001), *Malas artes* (*Wilful Behavior*, 2002), *Justicia uniforme* (*Uniform Justice*, 2003), *Pruebas falsas* (*Doctored Evidence*, 2004), *Piedras ensangrentadas* (*Blood from a Stone*, 2005), *Veneno de Cristal* y (*Through a Glass Darkl*, 2006), *Suffer the Little Children*, 2007), *La chica de sus sueños* (*The Girl of His Dreams*, 2008), *La otra cara de la verdad* (*About Face*, 2009) y *Cuestión de fe* (*A Question of Relieve*, 2010).

LEÓN, Gregorio

(Murcia, España, 1971)

El pensamiento de los ahorcados (2008), *La balada de los perros muertos* (2009) [protagonizada por el comisario PADURA] y *El secreto de Frida K* (2010) [protagonizada por la detective privado DANIELA ACKERMAN].

LEONARD, Elmore

(Nueva Orleans, Estados Unidos, 1925)

The Big Bounce (1969), *The Moonshine War* (1969), *Fifty-Two Pickup* (1974), *Swag* (1976), *Unknown Man No. 89* (1977), *The Hunted* (1977), *The Switch* (1978), *City Primeval* (1980), *Gold Coast* (1980), *Split Images* (1981), *Cat Chaser* (1982), *Stick* (1983), *LaBrava* (1983), *Glitz* (1985), *Bandits* (1987), *Touch* (1987), *Freaky Deaky* (1988), *Killshot* (1989), *Get Shorty* (1991), *Maximum Bob* (1991), *Rum Punch* (1992), *Pronto* (1993), *Riding the Rap* (1995), *Out of Sight* (1996), *Naked Came the Manatee* (1996), *Cuba Libre* (1998), *Be Cool* (1999), *Pagan Babies* (2000), *Tishomingo Blues* (2002), *Mr. Paradise* (2002), *The Hot Kid* (2005), *Comfort to the Enemy* (2005), *Up in Honey's Room* (2007), *Road Dogs* (2009) y *Djibouti* (2010)

LEROUX, Gaston

(Francia, 1868-1927)

Creador de JOSEPH ROULETABILLE, periodista metido a la investigación policíaca y del ladrón CHÉRI-BIBI

Serie <<Rouletabille>>

El misterio del cuarto amarillo (*Le Mystère de la Chambre Jaune*, 1907-1908), *El perfume de la dama enlutada* (*Le Parfum de la Dame en Noir*, 1908-1909), *Rouletabille en Rusia* (*Rouletabille chez le Tsar*, 1913), *Rouletabille en la guerra* (*Rouletabille á la Guerre*, 1914), *Rouletabille en Alemania* (*Rouletabille chez Krupp*, 1917), *El crimen de Rouletabille* (*Le Crim de Rouletabille*, 1923) y *Rouletabille y los gitanos / Rouletabille y los bobemios* (*Rouletabille chez les Bobémiens*, 1922)

Serie <<Chéri-Bibi>>

Les premières aventures de Chéri-Bibi (1913), *Nouvelles aventures de Chéri-Bibi* (1919) y *Le coup d'état de Chéri-Bibi* (1925)

LIPPMAN, Laura

(Atlanta, EE.UU., 1959)

Es la creadora de THERESA ESTHER MONAGHAN, ex periodista y detective privado.

Novelas

Baltimore Blues (1997), *Charm City* (1997), *Butchers Hill* (1998), *In Big Trouble* (1999), *The Sugar House* (2000), *In a Strange City* (2001), *The Last Place* (2002), *By A Spider's Thread* (2004), *No Good Deeds* (2006), *Another Thing to Fall* (2008) y *The Girl in the Green Raincoat* (2011).

Cuentos

Orphans Court (1999), *The Half Monty* (2000), *Ropa Vieja* (2001), *The Shoeshine Man's Regrets* (2004), *The Accidental Detective* (2007) y *The Girl in the Green Raincoat* (2008)

LUCARELLI, Carlo

(Parma, Italia, 1960)

Uno de los máximos exponente de la literatura policíaca italiana en la actualidad. Es el creador del comisario de policía DE LUCA, y los inspectores COLIANDRO y GRAZIA NEGRO

Serie <<Commissario De Luca>>

Carta bianca (1990), *L'estate torbida* (1991) y *Via delle Oche* (1996).

Serie <<L'ispettore Coliandro>>

Nikita [incluido en la antología de cuentos *I delitti del Gruppo 13* (1992)], *Falange armata* (1993), *Coliandro* (1994) e *Il giorno del lupo* (1994).

Serie <<L'ispettore Grazia Negro>>

Lupo Mannaro (1994), *Almost Blue* (2002) y *Un giorno dopo l'altro* (2000).

LUIDLUM, Robert

(Nueva York, EE.UU., 1927-Naples, Florida, EE.UU., 2001)

Su obra se centra en el espionaje. Es el creador del célebre espía JASON BOURNE.

The Scarlatti Inheritance (1971), *The Osterman Weekend* (1972), *The Matlock Paper* (1973), *Trevayne* (1973), *The Cry of the Halidon* (1974), *The Rhinemann Exchange* (1974), *The Road to Gandolfo* (1975), *The Gemini Contenders* (1976), *The Chancellor Manuscript* (1977), *The Holcroft Covenant* (1978), *The Matarese Circle* (1979), *The Bourne Identity* (1980), *The Parsifal Mosaic* (1982), *The Aquitaine Progression* (1984), *The*

Bourne Supremacy (1986), *The Icarus Agenda* (1988), *The Bourne Ultimatum* (1990), *The Road to Omaha* (1992), *The Scorpio Illusion* (1993), *The Apocalypse Watch* (1995), *The Matarese Countdown* (1997) y *The Prometheus Deception* (2000).

M

MACDERMID, Val

(Kirkaldy, Escocia, 1955)

Es la creadora del psiquiatra criminal TONY HILL, de la inspectora CARLOS JORDAN y de la periodista LINDSAY GORDON y del detective privado KATE BRANNIGAN

A Place of Execution (1999), *Killing the Shadows* (HarperCollins, 2000), *The Distant Echo* (2003) y *The Grave Tattoo* (2006).

Serie <<Tony Hill y Carol Jordan>>

The Mermaids Singing (1995), *The Wire In The Blood* (1997), *The Last Temptation* (2002), *The Torment of Others* (2004) y *Beneath the Bleeding* (2007).

Serie <<Lindsay Gordon>>

Report for Murder (1987), *Common Murder* (1989), *Final Edition* (1991), *Union Jack* (1993), *Booked For Murder* (1996) y *Hostage to Murder* (2003).

Serie <<Kate Brannigan>>

Dead Beat (1992), *Kick Back* (1993), *Crackdown* (1994), *Clean Break* (1995) y *Blue Genes* (1996), *Star Struck* (1998).

Antología de cuentos

The Writing on the Wall and other Stories Short Stories (1997) y *Stranded* (2005).

MACDONALD, John D.

(Sharon, Pennsylvania, EE.UU., 1916-Florida, EE.UU., 1986)

Creador de TRAVIS McGEE uno e los últimos detectives privados <<duros>>.

Serie <<Travis McGee>>

Adiós en azul (*The Deep Blue Good-Bye*, 1964), *Nightmare in Pink* (1964), *La tumba púrpura*, (*A Purple Place for Dying*, 1964), *La zorra roja* (*The Quick Red Fox*, 1964), *La sombra fatídica del oro* (*A Deadly Shade of Gold*, 1965), *Bright Orange for the Shroud*, 1965), *Más oscuro que el ámbar* (*Darker than Amber*, 1966), *One Fearful Yellow Eye* (1966), *Pale Gray for Guilt* (1968), *The Girl in the Plain Brown Wrapper* (1968), *Dress Her in Indigo* (1969), *The Long Lavender Look* (1970), *A Tan and Sandy Silence* (1972), *The Scarlet Ruse* (1973), *The Turquoise Lament* (1973), *Cielo trágico* (*The Deardful Lemon Sky*, 1975), *The Empty Copper Sea* (1978), *The Green Ripper* (1973), *Free Fall in Crimson* (1981), *The Cinnamon Skin* (1982) y *The Lonely Silver Rain*, (1984).

MACDONALD, Ross

(Los Gatos, California, EE.UU., 1915-Santa Bárbara, California, EE.UU., 1983)

Creador de ROSS MACDONALD, uno de los más célebres detectives privados del realismo *noir* norteamericano.

Serie <<Lew Archer>>

El blanco móvil (*The Moving Target*, 1949), *La piscina mortal* (*The Drowning Pool*, 1950), *La forma en que algunos mueren* (*The Way Some People Died*, 1951), *La sonrisa de marfil* (*The Ivory Grin*, 1952), *Encontrar una víctima* (*Find a Victim*, 1954) *El nombre es Archer* (*The Name is Archer*, 1955) [antología de cuentos], *Costa bárbara* (*The Barbarous Coast*, 1956), *Los verdugos* (*The Doomsters*, 1958), *El caso Galton* (*The Galton Case*, 1959), *La Wycherly* (*The Wycherly Woman*, 1961), *El coche fúnebre a rayas* (*The Zebra-Striped Hearse*, 1962), *El escalofrío* (*The Chill*, 1964) *El otro lado del dólar* (*The Far Side of the Dollar*, 1965), *Dinero negro* (*Black Money*, 1966), *El enemigo insólito* (*The Instant Enemy*, 1968), *La Mirada del adiós* (*The Goodbye Look*, 1969), *El hombre enterrado* (*The Underground Man*, 1971), *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1973) y *El martillo azul* (*The Blue Hammer*, 1976).

MADRID, Juan

(Málaga, España, 1947)

Creador de TONY ROMANO, pseudónimo de Antonio Carpintero, un ex boxeador que ingreso a la policía y después renunció a ella transformándose en detective privado. Su obra también incluye cuentos criminales, como los que aparecen en su antología de cuentos *Jungla*.

Serie <<Tony Romano>>

Un beso de amigo (1980), *Las apariencias no engañan* (1982), *Regalo de la casa* (1986), *Cuestión de peso* (1987) [novela corta], *Oídos Sordos* (1990) [novela corta], *Cuentas pendientes* (1995), *Mujeres & mujeres* (1996) y *Grupo de noche* (2002).

Novelas

Nada que hacer (1984), *Hotel paraíso* (1987) y *Brigada Central: Flores el Gitano* (2010) [dividida en tres tomos]³².

Antología de cuentos

Un trabajo fácil (1984) y *Jungla* (1988).

MALET, Léo

(Montpellier, Francia, 1909-1996)

Creador de NESTOR BURMA, el más conocido de los detectives privados franceses, que regenta la agencia Fiat Lux de París.

Serie <<Nestor Burma>>

120, Rue de la Gare (1943), *Nestor Burma contre CQFD* (1945), *L'Homme au Sang Bleu* (1945), *Solution au Cimetière* (1946) [cuento], *Nestor Burma et le Monstre* (1946), *Le Cinquième Procédé* (1948), *Coliques de Plomb* (1948), *Gros plan du Macchabée* (1949), *Les Paletots sans Manches* (1949), *Direction Cimetière* (1951), *Pas de Veine avec le Pendu* (1952) [cuentos], *Nestor Burma en Direct* (1962), *Nestor Burma Revient au Bercaïl* (1967), *Drôle d'Épreuve pour Nestor Burma* (1968), *Un Croque-Mort nommé Nestor* (1969),

Nestor Burma dans l'Île (1970), *Nestor Burma Court la Poupée* (1971), *La Femme sans Enfant* (1981), *Le Deuil en Rouge* (1981), *Une aventure Inédite de Nestor Burma* (1982) [cuento] y *Poste Restante* (1983) [cuento]. Serie *Les Nouveaux Mystères de Paris: Le Soleil Naît Derrière le Louvre*, (1954), *Des Kilomètres de Linceuls* (1955), *Fièvre au Marais* (1955), *La Nuit de Saint-Germain-des-Prés / Le sapin pousse dans les caves* (1955), *Faux Frère* (1955), *Les Rats de Montsouris* (1955), *M'as-tu vu en Cadavre?* (1956), *Corrida aux Champs-Élysées* (1956), *Pas de Bavards à la Muette* (1956), *Brouillard au Pont de Tolbiac* (1956), *Les Eaux Troubles de Javel* (1957), *Boulevard.. Ossements* (1957), *Casse-pipe à la Nation* (1957), *Mic-Mac Moche au Boul' Mich'* (1957), *Du Rébecca Rue des Rosiers* (1958), *L'Embahissant Cadavre de la Plaine Monceau* (1959) y *Les Neiges de Montmartre* (1974).

MANCHETTE, Jean-Patrick

(Marsella, Francia, 1942-París, Francia, 1995)

L'Affaire N'Gustro (1971), *Laissez bronzer les cadavres* (1971) [en colaboración con Jean-Pierre Bastid], *L'Homme au boulet rouge* (1972), *Nada* (1972), *Folle à tuer/Ó dingos, ó chateaux!* (1972). *Morgue pleine* (1973), *Le Petit bleu de la côte Ouest* (1976), *Que d'os* (1976), *Fatale* (1977), *Le petit bleu de la côte ouest [trois hommes à abattre]* (1977), *La Position du tireur couché* (1981) y *La Princesse du sang* (1996).

³² Trece novelas basadas en la serie televisiva Brigada Central.

MANKELL, Henning

(Estocolmo, Suecia, 1948)

Creador de KURT WALLENDER, inspector de la policía sueca en Ystad.

Serie <<Inspector Kurt Wallander>>

Asesinos sin rostro (*Mördare utan ansikte*, 1991), *Los perros de Riga* (*Hundarna i Riga*, 1992), *La leona blanca* (*Den vita lejoninnan*, 1993), *El hombre sonriente* (*Mannen som log*, 1994), *La falsa pista* (*Villospår*, 1995), *La quinta mujer* (*Den femte kvinnan*, 1996), *Pisando los talones* (*Steget efter*, 1997), *Cortafuegos* (*Brandvägg*, 1998), *Antes de que hiele*³³ (*Innan frosten*, 2002) y *El hombre inquieto* (*Den orolige mannen*, 2009).

Antología de cuentos

La pirámide (*Pyramiden*, 1999).

MAÑAS, José Ángel

(Madrid, España, 1971)

Soy un escritor frustrado (1996), *Ciudad rayada* (1998), *Sonko 95* (1999), *Caso Karen* (2005), *El quatuor de matadero* (2009) [en colaboración con Antonio Domínguez Leiva] y *Sospecha* (2010).

MARKLUND, Eva Elisabeth <<Liza>>

(Pålmark, Suecia, 1962)

Es la creadora de ANNIKA BENGTZON, periodista jefe de la sección de sucesos del periódico Kvällspresen de Estocolmo.

Serie <<Annika Bengtzon>>

Dinamita (*Sprängaren*, 1998), *Studio sex* (*Studio 69*, 1999), *Paradiset* (2000), *Prime Time* (2002), *The Red Wolf* (*Den Röda Vargen* 2003), *Nobels testamente* (2006), *Livstid* (2007) y *A Place in the Sun* (*En plats i solen*, 2008).

Novelas

Gömda - en sann historia (1995), *Häriifrån till jämställbeten* (1998) [coescrita con Lotta Snickare], *Aysl - den sanna fortsättningen på Gömda* (2004), *Det finns en särskild plats i helvetet för kvinnor som inte hjälper varandra* (2005) [coescrita con Lotta Snickare] y *The Postcard Killers* (2010) [coescrita con James Patterson].

MARININA, Alexandra

(Lyov, Unión Soviética, 1957)

Pseudónimo de Marina Alexéyeva, teniente coronel de la policía rusa, y creadora de ANASTASIA KAMÉNSKAYA, oficial de la policía criminal de Moscú.

Serie <<Anastasia Kaménskaya>>

The Coincidence of Circumstances (1993), *Away Game* (1994), *El suelo robado* (*Ukradenny son*, 1995), *Asesino a su pesar* (*Ubyitsa ponevole*, 1995), *Morir por morir* (*Smert radi smerti*, 1995), *Los peones caen primero* (*Shestiorki umirayut perymi*, 1995), *Death and Some Love* (1995), *La lista negra* (*The Black List*, 1995), *Posthumous Icon* (1995), *Everything's Has to be Paid For* (1996), *Someone's Else Mask* (1996), *Don't Hinder the Executioner* (1996), *The Stylist* (1996), *The Illusion of Sin* (1996), *The Radiant Face of Death* (1996), *The Victim's name is Nobody* (1996), *Los crímenes del balneario* (*Igra na*

³³ El personaje principal es Linda Wallander, la hija del inspector Wallander.

chuzhom pole, 1997), *I Died Yesterday* (1997), *Requiem* (1998), *The Appartition of Music* (1998) y *Seventh Victim* (1999).

MARKARIS, Petros

(Estambul, Turquía, 1937)

Creador del célebre KOSTAS JARITOS, teniente jefe del Departamento de Homicidios de la policía de Atenas.

Serie <<Comisario Kostas Jaritos>>

Noticias de la noche (*Nichterino Deltio*, 1995), *Defensa cerrada* (*Amyrna Zonis*, 1998), *Suicidio perfecto* (*Krimi des Monats*, 2003), *El accionista mayoritario* (2006) y *Muerte en Estambul* (2008).

Antología de cuentos

Un caso del comisario Jaritos y otros relatos clandestinos (2005).

MARTÍN, Andreu y Jaume RIBERA

(Barcelona, España, 1949) (Sabadell, España, 1953)

Creadores de FLANAGAN, un adolescente investigador, y de ÁNGEL ESQUIUS, investigador privado. Ambos trabajan en Barcelona.

Serie <<Ángel Esquiús>>

Amb els morts no s'hi juga (2003) y *Joc de claus* (2004).

Serie <<Flanagan>>

Flanagan és Flanagan (1996), *No te'n rentis les mans Flanagan* (1994), *No pidas sardina fuera de*

temporada (*No demanis llobarro for a de temporada*, 1996), *Todos los detectives se llaman Flanagan* (*Tots els detectius es diuen Flanagan*, 1997), *Flanagan de luxe* (1999), *Flanagan Blues Band* (1997), *Flanagan 007* (1998) y *Només Flanagan* (2000).

MARTÍN, Andreu

Su obra literaria incluye tanto lo policiaco como lo criminal y el *thriller*, mezclando elementos fantásticos en varios de sus cuentos.

Aprende y calla (1979), *El Sr. Capone no está en casa* (1979), *Protesis* (1980), *La otra gota de agua* (1981), *Por amor al arte* (1982), *Martillazos* (1982) [cuento], *Sí es, no es* (1983), *La camisa del revés / La camisa al revés* (1983), *El caballo y el mono* (1984), *Amores que matan ¿y qué?* (1984), *Sucesos* (1984) [antología de cuentos], *Memento de difuntos* (*Historia de mòrt*, 1984), *El día menos pensado* (1986) [cuento], *Deixeu-me en pau* (1986), *Crímenes de aficionado* (1987) [cuentos], *A martillazos* (1988), *Crónica negra* (1988)³⁴, *A la vejez, navajazos / A navajazos* (1988), *Barcelona Connection* (1988), *El que persigue al aldrón* (1988), *Lo que más quieras* (1990), *Jesús en los infiernos* (1990), *Amores que matan, ¿y qué?* (1991), *La camisa del revés* (1992), *A navajazos* (1992), *A martillazos* (1992), *Jugar a matar* (1995), *Jutge i part* (1996), *Fantasmès quotidians* (1996). *L'home que tenia raor* (1997), *Per l'amor de Déu* (1997), *Pròtesi* (1998), *Muts i*

³⁴ Antología de cuentos que recoge los relatos de *Sucesos* y dos cuentos nuevos: *Ahora que empezábamos a divertirnos* y *La cara que te pondrán*.

a *la gàbia* (1998), *Si és no és* (1998) y *Bellíssimes persones* (2000).

MARTÍNEZ GALLO, Alejandro

(Astorga, León, España, 1962)

Es el creador de TRINIDAD RAMALHO DA COSTA, inspector de la comisaría de Vallecas de Madrid

Serie <<Trinidad Ramalho Da Costa>>

Una mina llamada infierno (2005) y *La última fosa. Revolución del 34: caso abierto* (2007).

Novelas

Asesinato de un troskista (2004), *Caballeros de la muerte. La última batalla del Maquis* (2006), y *Operación exterminio* (2009).

MARTÍNEZ REVERTE, Jorge

(Madrid, España, 1948)

Creador de JULIO GÁLVEZ, periodista e investigador por vocación. Su obra literaria incluye también el espionaje: *El mensajero*.

Serie <<Julio Gálvez>>

Demasiado para Gálvez (1979), *El mensajero* (1982), *Gálvez en Euskadi* (1983), *Gálvez y el camio del cambio* (1995), *Gálvez en la frontera* (2001) y *Gudari Gálvez* (2005).

MATSUMOTO, Seicho

(Kokura, Japón, 1909-1992)

Pseudónimo de Matsumoto Kiyoharu

Novelas

Akuma ni motomeru onna (1955), *Points and Lines (Ten to sen)*, (1958), *Me no kabe* (1958), *Aoi byoten* (1959), *Kiroi judo* (1959), *Zero no shoten* (1959), *Kuroi gasbu* (1959-1960), *Kuroi jukai* (1960), *Nami no to* (1960), *Kuroi fukuin* (1961), *Kage no chitai* (1961), *Kangaeru ha* (1961), *Kiri no hata* (1961), *Koko satsujin jiken* (1961), *Inspector Imanishi Investigates (Suna no utsuwa)*, (1961), *Yuganda fukusha* (1961), *Warui yatsura* (1961), *Kazé no shisen* (1962) *Fuan na enso* (1962), *Renkan* (1962), *Kami to yaju no hi* (1963), *Hi no nawa* (1963), *Rakusa* (1963), *Kemonomichi* (1964), *Kenrantaru ryuri* (1964), *Kajitsu no nai mori* (1964), *Kita no shijin* (1964), *Saimu* (1964), *Kusa no ankokoku* (1965), *Aozameta reifuku* (1966), *Oboredani* (1966), *Kaei* (1966), *Hanagoromo* (1966), *Hansei no ki* (1966), *Sabaku no shio* (1967), *Niju yomyaku* (1967), *D no fukugo* (1968), *Shosetsu Tokyo teikoku daigaku* (1969), *Bunri no jikan* (1969), *Shomei* (1970), *Ningen suiiki* (1970), *Ikeru Pasukaru* (1971), *Kikanakatta basbo* (1971), *Tsuyoki ari* (1971), *Soshitsu no girei* (1972), *Kokuso sezu* (1973), *Kazé no iki* (1974), *Jiko* (1975), *Kuro no kairo* (1976), *Shocho no sekei* (1976), *Watasareta bamen* (1976), *Garasu no shiro* (1976), *Uzu* (1977), *Kussetsu kairo* (1977), *Seisoku bunpu* (1978), *Fumon* (1978), *Mizu no hada* (1978), *Shiro to kuro no kakumei* (1979), *Tensaiga no onna* (1979), *Kurogawa no techo* (1980), *Hi no michi* (1980), *Jumanbun no ichi no guzen* (1981), *Yakoo no kaidan* (1981), *Givaku* (1982), *Satsujingyo oku no hosomichi* (1982), *Shi no basso* (1982), *Irodorigawa*³⁵ (1983), *Kotei no kobo* (1983), *Seiju hairetsu* (1983), *Kazatta*

³⁵ Publicado en 2 volúmenes.

senmai (1984), *Ami* (1984), *Nurareta hon* (1984), *Atsui kinu* (1985), *Kiri no kaigi* (1987), *Akai hyoga ki*, (1989), *1952-nen Nikkoki "gekitsui" jiken* (1992), *Hanzai no kaiso* (1992), *Inka heigen* (1993) y *Kamigami no ranshin* (1997).

Cuentos

Kao (1959), *Kiken na shamen* (1959), *Kage no kuruma* (1961), *Harikomi* (1964), *Kichiku* (1964), *Satsui* (1964), *Koe* (1964), *Kyobansha* (1965), *Kuro no yoshiki* (1967), *Hyosho shijin* (1968), *Kyojin no iso* (1973), *Kajin bisatsu* (1973), *Nakai no wa* (1974), *Mizu no bada* (1978), *Toku kara no koe* (1964) y *Meiso chizu* (1983).

Antología de cuentos

The Voice, and Other Stories (1989)³⁶.

McBEIN, Ed

(Manhattan, Nueva York, EE.UU., 1926-Connecticut, EE.UU., 2005)

Pseudónimo de Salvatore Lombino *alias* Evn Hunter, creador de STEVE CARELLA, célebre detective de la policía de Nueva York.

Serie <<Precinto 87>>

Odio (*Cop Hater*, 1956), *El atracador* (*The Mugger*, 1956), *El traficante de drogas* (*The Pusher*, 1956), *El estafador* (*The Con Man*, 1957), *Decisión criminal* (*Killer's Choice*, 1957), *Extorsión mortal*

(*Killer's Payoff*, 1958), *La dama debe morir* (*Lady Killer*, 1958), *Cuña de muerte* (*Killer's Wedge* (1959), *Hasta la muerte* (*'Til Death* (1959), *El rescate* (*King's Ransom*, 1959), *Las manos cortadas* (*Give the Boys a Great Big Hand*, 1960), *El torturador* (*The Heckler*, 1960), *Con el verano llegó la muerte* (*See Them Die*, 1960), *Yo soy el culpable* (*Lady, Lady I Did It*, 1961), *The Empty Hours* (1962) [antología de cuentos] *El último encuentro* (*Like Love*, 1962), *Diez más uno* (*Ten Plus One*, 1963), *Hacha* (*Ax*, 1964), *La duda* (*He Who Hesitates*, 1964), *Doll* (1965), *80 Million Eyes* (1966), *Polizontes* (*Fuzzy*, 1968), *Shotgun* (1969), *Jigsaw* (1970), *Hail, Hail the Gang's All Here* (1971), *Let's Hear It for the Deaf Man* (1972), *Sadie When She Died* (1972), *Hail to the Chief* (1973), *Todo por la pasta* (*Bread*, 1974), *Blood Relatives* (1975), *So Long as You Both Shall Live* (1976), *Long Time No See* (1977), *Calypto* (1979), *Fantasma* (*Ghosts*, 1980), *Heat* (1981), *Ice* (1983), *Lightning* (1984), *Eight Black Horses* (1985), *Poison* (1987), *Tricks* (1987), *McBain's Ladies* (1988) [antología de cuentos], *Lullaby* (1989), *Vespers* (1990), *Widows* (1991), *Kiss* (1992), *McBain's Ladies, Too* (1992) [antología de cuentos], *Mischief* (1993), *And All Through the House* (1994), *Romance* (1995), *Nocturne* (1997), *The Big Bad City* (1999), *The Last Dance* (2000), *Money, Money, Money* (2001), *Fat Ollie's Book* (2002), *The Frumious Bandersnatch* (2003), *Hark!* (2004) y *Fiddlers* (2005).

³⁶ Publicada en 1989 por el editor Adam Kabat, aunque sus relatos fueron escritos entre la década de los cincuenta y de los sesenta entre los que destacan *The Face* (*Kao*, 1959), *The Woman Who Wrote Haiku* (*Kanto-ku no onna*, 1960) y *The Accomplice* (*Kyobansha*, 1965).

McCALL SMITH, Alexander

(Bulahuayo, Zimbabwe, 1948)

Es el creador de las detectives privadas PRECIOUS RAMOTSWE e ISABEL DALHOUSIE.

Serie <<La primera agencia de detectives>>

The No.1 Ladies' Detective Agency (1998), *Tears of the Giraffe* (2000), *Morality for Beautiful Girls* (2001), *The Kalahari Typing School for Men* (2002), *The Full Cupboard of Life* (2003), *In the Company of Cheerful Ladies/The Night-Time Dancer* (2004), *Blue Shoes and Happiness* (2006), *The Good Husband of Zebra Drive* (2007) *The Miracle at Speedy Motors* (2008), *Tea Time for the Traditionally Built* (2009) y *The Double Comfort Safari Club* (2010).

Serie <<The Sunday Philosophy Club>>

The Sunday Philosophy Club (2004), *Friends, Lovers, Chocolate* (2005), *The Right Attitude to Rain* (2006), *The Careful Use of Compliments* (2007), *The Comfort of Saturdays/The Comforts of a Muddy Saturday* (2008), *The Lost Art of Gratitude* (2009) y *The Charming Quirks of Others* (2010)

McCLURE, James

(Johannesburg, Sudáfrica, 1939-Oxford, Inglaterra, 2006)

Es el creador de la pareja de investigadores policíacos formada por el teniente de policía afrikaner TROMP KRAMER y la sargento detective zulu MICKEY ZONDI.

Serie <<Tromp Kramer y Michael Zondi>>

El cerdo de vapor (*The Steam Pig*, 1971), *El leopardo de la medianoche* (*The Caterpillar Cop*, 1972), *The Gooseberry Fool* (1974), *Snake* (1975), *The Sunday Hangman* (1977), *The Blood of an Englishman* (1980), *El huevo ingenioso/El huevo con truco* (*The Artful Egg*, 1984) y *The Song Dog* (1991).

McDONALD, Gregory

(Shrewsbury, EE.UU., 1937-2008)

Creador de FLETCH, un periodista dedicado a la investigación. Su obra policíaca posee un gen sentido de crítica social.

Serie <<Fletch>>

Fletch (1974), *Confiesa Fletch* (*Confess Fletch*, 1976), *La fortuna de Fletch* (*The Fletch's Fortune*, 1978), *Fletch Forever* (1978), *Fletch and the Widow Bradley* (1982), *Fletch's Movie* (1982), *Fletch and the Man Who* (1983), *Carioca Fletch* (1984), *Fletch Won* (1985), *Fletch, Too* (1986), *Son of Fletch* (1993) y *Fletch Reflected* (1994).

McCOY, Horace

(Pegram, EE.UU., 1897-Beverly Hill, EE.UU., 1955)

Novelas

¿Acaso no matan a los caballos? (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1935), *No Pockets in a Shroud* (1937), *Luces de Hollywood* (*I Should Have Stayed Home*, 1938), *Di adiós al mañana* (*Kiss Tomorrow Good-Bye*, 1948), *This is Dynamite* (1951), *Scapel* (1952-1953), *Corruption City* (1959).

Cuentos

The Devil Man (*Black Mask*, diciembre, 1924), *Rustling Syndicate* (*Brief Stories*, marzo, 1928), *Killer's Killer* (*Detective Dragnet Magazine*, diciembre, 1930), *Night Club* (*Detective Action Stories*, febrero, 1931), *Death Alley* (*Detective Dragnet Magazine*, marzo, 1931), *Jugernaut of Justice* (*Detective Dragnet Magazine*, agosto, 1931), *The Mopper-Up* (*Black Mask*, noviembre, 1931) y *Murder in Error* (*Black Mask*, agosto, 1932).

MENDOZA, Eduardo

(Barcelona, España, 1943)

Creador del DETECTIVE ORATE, un investigador improvisado que resuelve ciertos casos cuando se le permite salir de su estancia en un hospital psiquiátrico de Barcelona.

Serie <<el Detective Orate>>

El misterio de la cripta embrujada (1979), *El laberinto de las aceitunas* (1982) y *La aventura del tocador de señoras* (2001).

Novelas

El asombroso viaje de Pomponio Flato (2008) y *Riña de gatos. Madrid 1936* (2010)

MENDOZA, Elmer

(Culiacán, México, 1949)

Es el creador del agente de policía EDGAR <<EL ZURDO>> MENDIETA.

Serie Edgar <<el Zurdo>> Mendieta.

Balas de plata (2008) y *La prueba del ácido* (2010.)

Novelas

Un asesino solitario (1997), *El amante de Manis Joplin* (2003), *Efecto tequila* (2004) y *Cóbrasele caro* (2005).

MENDOZA, Mario

(Bogotá, Colombia, 1964)

La ciudad de los umbrales (1992), *La travesía del vidente* (1995) [antología de cuentos], *Relato asesino* (2001)/*El viaje Loco Tafur* (2003), *Satanás* (2002), *Cobro de sangre* (2004), *Una escalera al cielo* (2004) [antología de cuentos] y *Budha Blues* (2009).

MENJÍVAR OCHOA, Rafael

(El Salvador, 1959-2011)

Los años marchitos (1990), *Los héroes tienen sueños* (1998) y *De vez en cuando la muerte* (2002).

MILLER, Wade

Pseudónimo empleado por dos autores, Robert Allison Wade (1920-) y Bill Miller (1920-1961). Creadores de MAX THURSDAY, un violento detective privado que actúa en la ciudad californiana de San Diego.

Serie <<Max Thursday>>

Nadie es inocente (*Guilty Bystander*, 1947), *Paso fatal* (*Fatal Step*, 1948), *Calle siniestra* (*Uneasy Street*, 1948), *Calamity Fair* (1950), *Murder Charge* (1950) y *Shoot to Kill* (1951).

MINA, Denise

(Glasgow, Escocia, 1966)

Es el creador de varias series policíacas protagonizadas por las investigadoras MAUREEN O'DONELL y PATRICIA <<PADDY>> MEEHAN

Serie <<Maureen O'Donell>> o Trilogía Garnethill

Muerte en Escocia (Garnethill, 1998), *Muerte en el Exilio* (Exile, 2000) y *Resolución* (Resolution, 2001).

Serie <<Patricia "Paddy" Meehan>>

The Field of Blood (2005), *The Dead Hour* (2006) y *The Last Breath/Slip of the Knife* (2007).

Novelas

Sanctum (2003) y *Still Midnight* (2009).

MOIX, Terenci

(Barcelona, España, 1952-2003)

Pseudónimo de Ramón Moix Messeguer.

Besaré tu cadáver (1963) y *Han matado a una rubia* (1964).

MONTFORT, Vanessa

(Barcelona, España, 1975)

Mitología de Nueva York (2010).

MOODY, Bill

(Webb City, Missouri, EE.UU., 1941)

Creador de EVAN HORNE, un pianista de jazz e investigador amateur, radicado en California.

Serie <<Evan Horne>>

Solo Hand (1994), *Death of a Tenor Man* (1995), *The Sound og Trumpet* (1997), *Bird Lives!* (1999), *Looking for Chet Baker* (2002).

MORET, Xavier

(Barcelona, España, 1952)

Creador de MAX RIERA, un dibujante e investigador ocasional que se mueve en ambientes *underground* en Barcelona.

Serie <<Max Riera>>

El ultimo Hippy (*Qui paga, mana*, 1997), *Zanzíbar puede esperar* (*Zanzíbar por esperar*, 2001), *El hombre que adorna a Manis Joplin* (*L'home que adorava la Manis Joplin*, 2004).

MOSLEY, Walter

(Los Ángeles, EE.UU., 1952)

Creador de EASY RAWLINS, un detective privado afroamericano, veterano de la II Guerra Mundial.

Serie <<Easy Rawlins>>

Devil in a Blue Dress (1990), *A Red Death* (1991), *White Butterfly* (1992), *Black Betty* (1994), *A Little Yellow Dog* (1996), *Gone Fishin'* (1997), *Bad Boy Branly Brown* (2002), *Six Easy Pieces* (2003), *Little Scarlet* (2004), *Cinnamon Kiss* (2005) y *Blonde Faith* (2007).

Serie <<Fearless Jones>>

Fearless Jones (2001), *Fear Itself* (2003) y *Fear of the Dark* (2006).

Serie <<Leonid McGill>>

The Long Fall (2009).

MUÑOZ MOLINA, Antonio

(Úbeda, Jaén, España, 1956)

Novelas

El invierno en Lisboa (1987), *Los misterios de Madrid* (1992), *Nada del otro mundo* (1993), *El dueño del secreto* (1994), *Plenilunio* (1997).

Cuentos

Te golpearé sin cólera (1983), *El hombre sombra* (1983), *La colina de los sacrificios* (1993), *La poseída* (1993), *Borrador de una historia* (1993), *La gentileza de los desconocidos* (1993).

N

NADEL, Barbara

(Londres, Inglaterra)

Creadora de CETIN IKMEN, inspector de la policía turca en Estambul. La narrativa de Barbara Nadel se circunscribe en ese fenómeno por el cual un autor crea un personaje de una nacionalidad distinta a la de él, ubicando la historia en el país del propio investigador. También es la creadora de

FRANCIS HANDCOCK un detective amateur con un trabajo siniestro: enterrador de cuerpos.

Serie <<Cetin Ikmen>>

La hija de Baltazar (*Belshazaar's Daughter*, 2000), *Chemical Prison* (2001), *Arabesque* (2001), *Deep Waters* (2002), *Harem* (1996), *Petrified* (2004), *The Ottoman Cage* (2005), *Dance With Death* (2006), *A Passion for Killing* (2007), *Pretty Dead Things* (2007), *River of the Dead* (2009), *Death by Design* (2010) y *A Noble Killing* (2011).

Serie <<Francis Hancock>>

Last Rights (2005), *After the Mourning* (2006), *Ashes to Ashes* (2008) y *Sure and Certain Death* (2009).

NATSUKI, Shizuko

(Japón)

Murder at Mount Fuji (1984), *The Third Lady* (1987), *The Obituary Arrives At Two O'clock* (1988), *Innocent Journey* (1989), *Portal of the Wind* (1990) y *Death From the Clouds* (1991).

NESSER, Håkan

(Kumla, Suecia, 1950)

Es el creador de VAN VEETEREN, antiguo jefe inspectos de detectives de la policía sueca, y del inspector GUNNAR BARBAROTTI.

Serie <<Van Veeteren>>

La tosca red (*Det grovmaskiga nätet*, 1993), *Borkmanns punkt* (1994), *Återkomsten* (1995), *La mujer del lunar* (*Kvinna med födelsemärke*, 1996), *Kommissarien och tystnaden* (1997), *Münsters fall* (1998), *Carambole* (1999), *Ewa Morenos fall* (2000), *Svalan, katten, rosen, döden* (2001) y *Fallet G* (2003).

Serie <<Gunnar Barbarotti>>

Människa utan hund (2006), *En helt annan historia* (2007), *Berättelse om herr Roos* (2008), *Maskarna på Carmine Street* (2009) y *De ensamma* (2010).

NORD, Pierre

(Le Cateau-Cambrésis, Nord, Francia, 1900-Mónaco, 1985)

Pseudónimo de André Léon Brouillard

Double crime sur la ligne Maginot (1936), *Terre d'angoisse* (1937), *Sixième colonne* (1955), *Pas de scandale a l'ONU* (1962), *Espionnage à l'italienne* (1963), *Le Kawass d'Ankara* (1967), *Le 13e suicidé* (1971) Y *Le canal de las Americas* (1973).

NOTHOMB, Amélié

(Kōbe, Japón, 1967)

Hygiène de l'assassin (1992), *Les Catilinaires* (1995) y *Attentat* (1997).

O

OLIVER, María Antònia

(Manacor, Islas Baleares, España 1946)

Creadora de LÓNIA GUIU, detective privada cuyas aventuras se dan en Barcelona, aunque también en otros países, como Australia.

Serie <<Lónia Guiu>>

Estudi en lila (1985), *Antípodes* (1988) y *El que fa l'àmec* (2001).

ORTIZ, Francisco

(Ugícar, España, 1967)

Última noche en Granada (2009).

OTAOLA BAJENETA, Javier

(Bilbao, España, 1956)

Es el creador de FELICIDAD OLAIZOLA, oficial de la Unidad de Investigación Criminal de la Ertzaintza

Serie <<Felicidad Olaizola>>

Brocheta de Carne (2003) y *As de Espadas* (2009)

P

PASCUAL, Eduard

(Barcelona, España, 1965)

Codex 10 (2009) y *En el umbral de la muerte* (2010).

PADURA, Leonardo

(La Habana, Cuba, 1955)

Creador de MARIO CONDE, teniente detective de la policía cuban en La Habana.

Serie <<Mario Conde>>

Pasado perfecto (1991), *Vientos de cuaresma* (1992), *Máscaras* (1995), *Paisaje de otoño* (1998), *Adiós Hemingway* (2001) y *La neblina del ayer* (2003).

PARETSKY, Sara

(Ames, Iowa, EE.UU., 1947)

Creadora de V.I. WARSHAWSKI, detective privada afincada el Chicago actual.

Serie <<V.I. Warshawski>>

Indemnity Only (1982), *Deadlock* (1984), *Killing Orders* (1985), *Bitter Medicine* (1987), *Blood Shot* (1988), *Burn Marks* (1990), *Guardian Angel* (1992), *Tunnel Vision* (1994), , *Hard Times* (1999), *Total Recall* (2001), *Black List* (2003), *Fire Sale* (2005), *Hardball* (2009) y *Body Work* (2010).

Novelas

Ghost Country (1998) y *Bleeding Kansas* (2008).

PARKER, Robert B.

(Springfield, Massachussets, EE.UU., 1932-1910)

Creador de varios investigadores como SPENCER, detective privado que en el pasado trabajo como oficial investigador del fiscal de distrito en Boston y que fuera expulsado por su gran violencia e insubordinación JESSE STONE y SUNNY RANDALL. De igual modo Robert B. Parker es responsable de haber concluido *Poodle Springs* (1989), la última e inacabada novela de Raymond Chandler, y *Perchance to Dream* (1991), secuela de *El gran sueño*, también de Chandler. Asimismo, Parker combina lo policíaco con el western en la serie protagonizada por Virgil Cole y Everett Hitch, dos pistoleros al servicio de la ley.

Serie <<Spencer>>

The Godwulf Manuscript (1973), *God Save the Child* (1974), *Mortal Stakes* (1975), *Promised Land* (1976), *The Judas Goat* (1978), *Looking for Rachel Wallace* (1980), *Early Autumn* (1980), *A Savage Place* (1981), *Ceremony* (1982), *The Widening Gyre* (1983), *Valediction* (1984), *A Catskill Eagle* (1985), *Taming a Sea Horse* (1986), *Pale Kings and Princes* (1987), *Crimson Joy* (1988), *Playmates* (1989), *Stardust* (1990), *Pastime* (1991), *Double Deuce* (1992), *Paper Doll* (1993), *Walking Shadow* (1994), *Thin Air* (1995), *Chance* (1996), *Small Vices* (1997), *Sudden Mischief* (1998), *Hush Money* (1999), *Hugger Mugger* (2000), *Potshot* (2001), *Widow's*

Walk (2002), *Back Story* (2003), *Bad Business* (2004), *Cold Service* (2005), *School Days* (2005), *Hundred-Dollar Baby* (2006), *Now and Then* (2007), *Rough Weather* (2008), *Chasing the Bear* (2009), *The Professional* (2009), *Painted Ladies* (2010) y *Six:kill* (2011).

Serie <<Jesse Stone>>

Night Passage (1997), *Trouble in Paradise* (1998), *Death In Paradise* (2001), *Stone Cold: A Jesse Stone Novel* (2003), *Sea Change* (2006), *High Profile* (2007), *Stranger In Paradise* (2008), *Night and Day* (2009), *Split Image*

Serie <<Sunny Randall>>

Family Honor (1999), *Perish Twice* (2000), *Shrink Rap*, (2002), *Melancholy Baby* (2004), *Blue Screen* (2006), *Spare Change* (2007).

Serie <<Virgil Cole y Everett Hitch>>

Appaloosa (2005), *Resolution* (2008), *Brimstone* (2009) y *Blue-Eyed Devil* (2010).

Novelas

Double Play (2004), *Edenville Owls* (2007), *The Boxer and the Spy* (2008)

PASTOR, Ben

(Roma, Italia, 1950)

Pseudónimo de Maria Verbena Judita Carmen Volpi o Verbena Volpi Pastor. Es la creadora de MARTIN-HEINZ VON BORA, un mayor condecorado de la Wehrmacht alemana, durante la 2ª Guerra Mundial, dedicado a realizar ciertas investigaciones policías, así como del detective romano AELIUS SPARTIANUS,

cuyas investigaciones transcurren entre los siglos IV d.C. y V d.C., así como de SOLOMON MEISL.

Serie <<Von Bora>>

Lumen (2001), *Luna mentirosa* (*Luna bugiarda*, 2002), *Kaputt Mundi* (*Kaputt Mundi*, 2003), *The Horseman's Song* (*La canzone del cavaliere*, 2004), *The Dead in the Square* (*Il morto in piazza*, 2005), *The Venus of Salò* (*La Venere di Salò*, 2006), *Odd Pages* (*La morte, il diavolo e Martin Bora*, 2008).

Serie <<Aelius Spartianus>>

Il ladro d'acqua (2007), *La voce del fuoco* (2008) y *Le vergini di pietra* (2010)

Serie <<Solomon Meisl>>

I misteri di Praga (2002) y *La camera dello scirocco* (2007).

Cuentos

L'uomo con le scarpe gialle [incluido en la antología de cuentos *Cronache di delitti lontani* (2002)], *Il sangue dei santi* [incluido en la antología de cuentos *Fez, struzzi & manganelli* (2005)], *Come Nino Bixio vide i fantasma* [incluido en la antología de cuentos *Giallo Sole* (2005)], *Panis Angelicus* [incluido en la antología de cuentos *Giallo Uovo* (2006)], *La camicia di Nesso* [incluido en la antología de cuentos *Delitti di regime* (2006)], *La fioraia di Keats* [incluido en la antología de cuentos *Sette colli in nero* (2006)], *Tri Brata* [incluido en la antología de cuentos *Giallo Fiamma* (2006)], *La faccia del vincitore* [*Il ritorno del Duca* (2007)], *Arduino e i pellegrini* [incluido en la antología de cuentos *Anime nere* (2007)], *Vashka*

[incluido en la antología de cuentos *Giallo Oro* (2007)], *Ibis redibis* [incluido en la antología de cuentos *History & Mystery* (2008)], *Onegin* [*Family Day* (2008)], *Il caso della stroncatura mortale* [incluido en la antología de cuentos *Seven. 21 storie di peccato e paura* (2010)] e *Il cavaliere, la morte e il diavolo* [incluido en la antología de cuentos *Eros & Thanatos* (2010)].

PASTOR, Marc

(Barcelona, España, 1977)

La mala mujer (2009) y *El año de la plaga* (2010).

PATTERSON, James

(Newburgh, Nueva York, EE.UU., 1949)

Creador de ALEX CROSS, psicólogo y *profiler* que ejerce de detective en departamento de policía de Washington. Patterson combina los elementos fantásticos con el *thriller* y lo policíaco con el serial protagonizado por MAXIMUM RIDE, una adolescente investigadora. Otros investigadores ficcionales creados por Patterson son el detective MICHAEL BENNETT, JACK MORGAN, un ex-agente de la CIA convertido en detective privado, y LINDSAY BOXER, detective, CINDY THOMAS, fiscal de distrito, CLAIRE WASHBURN, médico, y JILL BERNHARDT reportera de la *note apolicíaca*, integrantes del WOMEN'S MURDER CLUB.

Serie <<Alex Cross>>

La hora de la araña (*Along Came a Spider*, 1993), *El coleccionista de amantes* (*Kiss the Girls*, 1995), *Jack & Jill* (1996), *Gato y ratón* (*Cat & Mouse*, 1997), *Pop Goes to Wisel* (1999), *Roses are Red* (2000), *Violets are Blue* (2001), *Four Blind Mice* (2001), *The Big Bad Wolfe* (2003), *London Bridges* (2004), *Mary, Mary* (2005), *Cross* (2006), *Double Cross* (2007), *Cross Country* (2008), *Alex Cross's Trial* (2009), *I, Alex Cross* (2009), *Cross Fire* (2010) y *Crossover* (2011).

Serie <<Maximum Ride>>

Maximum Ride: The Angel Experiment (2005), *Maximum Ride: School's Out Forever* (2006), *Maximum Ride: Saving the World and Other Extreme Sports* (2007), *Maximum Ride: The Final Warning* (2008), *MAX: A Maximum Ride Novel* (2009), *Fang: A Maximum Ride Novel* (2010) y *Angel: A Maximum Ride Novel* (2011).

Serie <<Michael Bennett>>³⁷

Step on a Crack (2007), *Run for Your Life* (2009), *Worst Case* (2010) y *Tick Tock/Mercedes Blue* (2011).

Serie <<Jack Morgan>>

Private (2010) y *Private London* (2011)

Serie <<Women's Murder Club>>

1st to Die (2001), [novelas de la serie escritas con Andrew Gross] *2nd Chance* (2002), *3rd Degree* (2004), [novelas de la serie escritas con Maxine Paetro] *4th of July* (2005), *The 5th Horseman* (2006), *The 6th Target* (2007), *7th Heaven* (2008), *8th Confession* (2009), *The 9th*

³⁷ Escrita junto a Michael Ledwidge.

Judgment/The 9th Victim (2010), *10th Anniversary* (2011)

PAZ, Pedro de

(Madrid, España, 1969)

Novelas

El hombre que mató a Durruti (2004), *Muñecas tras el cristal* (2006) y *El documento Saldaña* (2008)

Cuentos

La vida es un bar (2006), *Mala suerte* [incluido en la antología *La lista negra. Nuevos culpables del policial español* (2009), compilada por Alex Martín y Javier Sánchez Zapatero] y *Ocho vueltas de tuerca* (2010).

PELECANOS, George P.

(Washington D.C., EE.UU., 1957)

Creador de NICK STEFANOS, detective privado cuyas investigaciones se dan en Washington D.C. Su obra policíca refleja una gran crítica social y política.

Serie <<Nick Stefanos>>

A Firing Offense (1992), *Nick's Trip* (1993), *Down by River Where the Dead Men Go* (1995), *Shame to Devil* (2000),

PENNY, Louise

(Toronto, Canadá, 1958)

Es la creadora de ARMAND GAMACHE, inspector jefe de homicidios de la Sûreté de Quebec, Canadá.

Serie <<Armand Gamache>>

Naturaleza muerta (Still Life), 2005), *A Fatal Grace/Dead Cold* (2007), *The Cruellest Month* (2008), *A Rule Against Murder/The Murder Stone* (2009), *The Brutal Telling* (2009) y *Bury your Dead* (2010)

PÉREZ FERNÁNDEZ, Javier

(Zamora, España, 1970)

Apagar el solo (2003), *La crin de Damocles* (2006), *La espina de la amapola* (2008), *No malgastes las flores* (2009) y *El gris* (2010).

PÉREZ GANDUL, Francisco

(Sevilla, España, 1956)

Celda 211 (2004).

PÉREZ VALERO, Rodolfo

(La Habana, 1947, Cuba)

Novelas

No es tiempo de ceremonias (1974), *El misterio de las Cuevas del Pirata* (1981), *Confrontación* (1985) y *Madrid Habana* (2010)

Antología de cuentos

Para vivir más de una vida (1976), *Descanse en paz*, *Agatha* (1993), *Algún día serás mía y otros amores desesperados* (2009) y *Un hombre toca a la puerta bajo la lluvia*.

PERRY, Anne

(Londres, Inglaterra, 1938)

Pseudónimo de Juliet Marion Hulme. Es la creadora de los investigadores policíacos WILLIAM MONK, inspector de la policía de Londres, y THOMAS PITT. La ambientación de las historias se da en el Londres, de la época victoriana, en el siglo XIX. De igual modo, en el marco de la Primera Guerra Mundial, Perry nos ofrece a otro investigador: el capitán del ejército británico JOSEPH REAVLEY protagonista de la Saga de La Primera Guerra Mundial.

Serie <<William Monk>>

El rostro de un extraño (*The Face of a Stranger*, 1990), *Luto riguroso* (*A Dangerous Mourning*, 1991), *Defensa y traición* (*Defeat and Betray*, 1992), *Una repentina y temible muerte* (*A Sudden Fearful Death*, 1993), *Los pecados del lobo* (*The Sins of the Wolf*, 1994), *Su hermano Caín* (*Cain his Brother*, 1995), *Una duda razonable/Basculado* (*Weighed in the Balance*, 1996), *El grito silencioso / El llanto silencioso* (*The Silent Cry*, 1997), *Sepulcros blanqueados* (*Whited Sepulchres/A Breach of Promise*, 1997), *La raíz torcida/Las raíces del mal* (*The Twisted Root*, 1999), *Esclavos y obsesión* (*Slaves of Obsession*, 2000), *Funeral triste* (*Funeral in Blue*, 2001), *La muerte de un forastero*, (*Death of a Stranger*, 2002), *Marea de embarque/Marea incierta* (*The Shifting Tide*, 2004), *Asesino oscuro* (*The Darked Assassin*, 2006) y *El muelle de la ejecución* (*Execution Dock*, 2009).

Serie <<Thomas Pitt>>

Los crímenes de Catter Street (*The Cater Street Hangman*, 1979), *Los cadáveres de Callander*

(*Callander Square*, 1980), *La secta de paragon Walk* (*Paragon Walk*, 1981), *El callejón de los resucitados* (*El callejón de los resucitados*, 1981), *El abogado del Támesis* (*Bluegate Fields*, 1984), *Los robos de Rutland* (*Rutland Place*, 1984), *Venganza en Devil's Acre* (*Death in Devil's Acre*, 1985), *eCardington Crescent*, 1987), *Silencio en Hanover Close* (*Silence in Hanover Close*, 1988), *Los asesinatos de Bethlehem Road* (*Bethlehem Road*, 1990), *Los incendios de Highgate Rise* (*Highgate Rise*, 1991), *Chantaje en Belgrave Square* (*Belgrave Square*, 1992), *La ruta de Farrier* (*Farrier's Lane*, 1993), *El degollador del parque escondido / El degollador de Hyde park* (*The Hyde park Haedsman*, 1994), *El cadáver de Traitors Gate* (*Traitor's Gate*, 1995), *El callejón Pentecost / La prostituta de Pentecost Alley* (*Pentecost Alley*, 1996), *El Salón Ashworth /La conspiración de Ashworth Hall* (*Ashworth Hall*, 1997), *Los jardines Brunswick / El misterio de Brunswick* (*Brunswick Gardens*, 1998), *La amenaza de Bedford Square* (*Bedford Square*, 1999), *La calle de la Media Luna / Los escándalos de Half Moon street* (*Half Moon Street*, 1998), *La Conspiración de Whitechapel / El complot de Whitechapel* (*The Whitechapel Conspiracy*, 2001), *Southampton Row* (2002), *Seven Dials* (2003), *Long Spoon Lane* (2005) y *Los jardines del palacio de Buckingham* (*Buckingham's Palace Gardens*, 2008).

<<La Saga de La Primera Guerra Mundial>>

Sin muertes todavía/Las tumbas del mañana (*No Graves As Yet*, 2003), *Atlas/El peso del cielo* (*Shoulder the Sky*, 2004), *Ángeles en la Penumbra/Ángeles en las tinieblas* (*Angels in the Gloom*, 2005), *En una peleada trinchera/Las trincheras del odio* (*At some Disputed Barricade*,

2006) y *No deberíamos dormir/No dormiremos* (*We Shall Not Sleep*, 2007).

PETERS, Ellis

(Shiropshire, Inglaterra, 1913-1995)

Pseudónimo de Edith Pargeter. Creador de fray CADFAEL, un ex soldado aventuro que se refugió en la abadía de Shresbury, convirtiéndose en monje benedictino.

Serie <<fray Cadfael>>

Un dulce olor a muerte (*A Morbid taste for Bones*, 1977), *Un cadáver más* (*One Corpse Too Many*, 1979), *La hierba maldita* (*Monk's Hood*, 1980), *Un asesino en la feria* (*St Peter's Fair*, 1981), *El leproso de St. Giles* (*The Leper of Saint Giles*, 1981), *La virgen de hielo* (*The Virgen in the Ice*, 1982), *El gorrión del santuario* (*The Sanctuary Sparrow*, 1983), *El novicio del diablo* (*The Devil's Novice*, 1983), *El rescate del muerto* (*Dead Man's Ransom*, 1984), *El peregrino del odio* (*The Pilgrim of Hate*, 1984), *Un misterio excelente* (*An excellent Mystery*, 1985), *El cuervo de la barbacana* (*The Raven in the Foregate*, 1986), *El tributo de la rosa*, (*The Rose Rent*, 1986), *El ermitaño de Eyton Forest* (*The Hermit of Heyton Forest*, 1987), *La confesión de fray Haluin* (*The Confesión of Brother Haluin*, 1988), *El aprendiz de hereje* (*The Heretic's Apprentice*, 1989), *El campo del alfarero* (*The Potter's Field*, 1989), *El verano de los daneses* (*The summer of the Danes*, 1991), *El santo ladrón* (*The Holy Thief*, 1992) y *La penitencia de Fray Cadfael* (*Brother's Cadfael's Penance*, 1994).

PIGLIA, Ricardo

(Adrogué, Buenos Aires, Argentina, 1940)

Novelas

Prisión perpetua (1988)³⁸, *La ciudad ausente* (1992), *Plata quemada* (1997) y *Blanco nocturno* (2010).

Antología de cuentos

Januario (1967), *La invasión* (1967)³⁹, *Nombre falso* (1975), *Cuentos morales* (1995).

PGarcía

(Valencia, España, 1932)

Pseudónimo de José García Martínez-Calín. Es el creador de GAYLOR ROSE, alias GAY R. FLOWER, investigador privado en Los Ángeles en la década de los cuarenta

Novelas

Gay Flower, detective muy privado (1978), *El nombre es Flower* (1982), *Flower, al aparato* (1982), *Demasiados muertos para Flower* (1983), *Flower en El calzoncillo eterno* (1983), *¿Pero hubo alguna vez 800.000 puestos de trabajo?* (1984), *Flower en El Tataranieto del Coyote* (1985), *El Método Flower* (1991) [incluye los relatos *Encontrar un culpable* y *Adiós, muñeco*].

Novelas cortas

Flower siempre llama dos veces (1995), *Flower, blanco y negro* (1996), *La leyenda de Fulwider* y

³⁸ Dos novelas cortas, *Prisión perpetua* y *Encuentro en Saint-Nazaire*.

³⁹ Es la edición argentina del anterior libro de cuentos, conteniendo un cuento adicional *Mi amigo*, no incluido en el libro cubano, así como ciertas modificaciones de varios cuentos

Trevillyan (1996), *Mi nombre es Flower* (1997), *La venganza de Flower* (1997), *Flower, te necesito* (1998), *La cliente de Flower* (1999), *Fulwider, Trevillyan & Moriarty, Ltd.* (1999), *Flower, punto final* (2002), *Flower total* (2010) [incluyen todas sus novelas cortas y tres relatos inéditos: *Flower cambia el paso*, *La secretaria de Flower* y *Los archivos de Flower*.

Cuentos

Orgía sexual en el invernadero de orquídeas y perejil (1976), *Manchas de sangre y moco en un cortauñas chino* (1976), *Mafia y travestismo con secuestro de testículo de cargo* (1977), *El ladrón de orgasmos* (1979), *La leyenda de Fulwider y Trevillyan* (1981).

PRESTON, Douglas y Lincoln CHILD,

(Cambriadge, Massachussets, EE.UU., 1956),
(Westport, Connecticut, EE.UU., 1957)

Creadores de PENDERGAST, agente especial del FBI, con base en Nueva York, encargado de los asesinatos más escabrosos.

Serie <<Pendergast>>

El relicario (*Reliquary*, 1998), *Los asesinatos de Manhattan* (*The Cabinet of Curiosities*, 2002), *Naturaleza muerta* (*Still Life with Cross*, 2003), *La mano del diablo* (*Brimstone*, 2004),

PRONZINI, Bill

(Petaluma, California, EE.UU., 1943)

Creador del Detective Sin Nombre-Nameless, detective privado que durante quince años trabajo en el departamento de policía de San Francisco, California.

Serie <<El detective sin nombre/Nameless>>

The Snatch (1971), *Desaparecido* (*The Vanished*, 1973), *Undercurrent* (1973), *Blowback* (1977), *Twospot* (1978), *Labyrinth* (1980), *Hoodvink* (1981), *Scattershot* (1982), *El fuego del dragón* (1982), *Bindlestiff* (1983), *Casefile* (1983) [antología de cuentos], *Quicksilver* (1984), *Nightshades* (1984), *Double* (1984), *Bones* (1985), *Deadfall* (1986), *Shackles*, (1988), *Jackpot* (1990), *Breakdown* (1991), *Quarry* (1992), *Epitaphs* (1992), *Demons* (1993), *Hardcase* (1995), *Spadework* (1996) [antología de cuentos], *Sentinels* (1996), *Illusions* (1997), *Boobytrap* (1998), *Crazybone* (2000), *Bleeders* (2002), *Spook* (2003), *Scenarios* (2005) [antología de cuentos], *Nightcrawlers* (2005), *Mourners* (2006), *Savages* (2007), *Fever* (2008), *Schemers* (2009) y *Bretayers* (2009).

Q

QUEEN, Ellery

Pseudónimo de los escritores Frederic Dannay (Brooklin, Nueva York, EE.UU., 1905-1982) y Manfred Lee (Brooklin, Nueva York, EE.UU., 1905-Connecticut, EE.UU., 1971), que crearon al escritor ELLERY QUEEN protagonista de sus propias historias

Novelas

El misterio del sombrero de copa (*The Roman Hat Mystery*, 1929), *El misterio de los polvos* (*The French Powder Mystery*, 1930), *El misterio del*

zapato blanco (*The Dutch Shoe Mystery*, 1931), *El misterio del atánd griego* (*The Greek Coffin Mystery*, 1932), *El misterio de la cruz egipcia* (*The Egyptian Cross Mystery*, 1932), *El misterio de la pistola americana* (*The American Gun Mystery*, 1933), *El misterio de los hermanos siameses* (*The Siamese Twin Mystery*, 1933), *El misterio de la mandarina* (*The Chinese Orange Mystery*, 1934), *El misterio de Cabo español* (*The Spanish Cape Mystery*, 1935), *La lámpara de Dios* (*The Lamp of God*, 1935)⁴⁰, *La casa a medio camino* (*Halfway House*, 1936), *tras la puerta cerrada* (*The Door Between*, 1937), *La cuenta del diablo* (*The Devil to Pay*, 1938), *El cuatro de corazones* (*The Four of Hearts*, 1938), *Los dientes del dragón* (*The Dragon's Teeth/The Virgin Heiresses*, 1939), *La ciudad desgraciada* (*Calamity Town*, 1942), *The Quick and the Dead* (1943), *Érase una vez una vieja* (*There Was an Old Woman*, 1943), *El asesino es un Fox* (*The Murderer is a Fox*, 1945), *La maravilla de diez días/La década prodigiosa* (*Ten Days' Wonder*, 1948), *El gato de muchas colas* (*Cat of Many Tails*, 1949), *Crímenes al por mayor* (*Double, Double*, 1950), *El origen del mal* (*The Origin of Evil*, 1951), *El rey ha muerto* (*The King is Dead*, 1952), *Las letras escarlata* (*The Scarlet Letters*, 1953), *La ciudad contra Kowalski* (*The Glass Village*, 1954)⁴¹, *El caso del inspector Queen* (*Inspector Queen's Own Case*, 1956), *El golpe final* (*The Finishing Stroke*, 1958), *El jugador de enfrente* (*The Player on The Other Side*, 1963) [escrita por Theodore Sturgeon], *Y en el octavo día... (...and on the Eighth Day...)*, 1964) [escrita por Avram Davidson], *El cuarto lado*

⁴⁰ Publicada en 1935 en la revista *Detective Story*, formó parte de *The New Adventures of Ellery Queen* (1940) y fue nuevamente publicada en 1951

⁴¹ No aparece ni Ellery Queen ni el inspector Queen.

del triángulo (*The Fourth Side of The Triangle*, 1965) [escrita por Avram Davidson], *Estudio en terror* (*A Study in Terror*, 1966)⁴², *Cara a cara* (*Face to Face*, 1967), *La casa de latón* (*The House of Brass*, 1968) [escrita por Avram Davidson], *Cop Out* (1969)⁴³, *The Last Woman in His Life* (1970) y *A Fine and Private Place* (1971).

Antología de cuentos

The Adventures of Ellery Queen (1934), *The New Adventures of Ellery Queen* (1940), *The Case Book of Ellery Queen*, 1945), *Calendar Of Crime* (1952), *QBI, Queen's Bureau of Investigation* (1955), *Queens Full* (1966), *QED, Queen's Experiments In Detection* (1968), *The Best Of Ellery Queen* (1985), *The Tragedy Of Errors - Crippen & Landru* (1999) y *The Adventure of the Murdered Moths and Other Radio Mysteries* (2005).

QUÍLEZ, Carles

(Barcelona, España, 1966)

Asalto a la Virreina (2004), *Psicópata: un relato basado en personajes y situaciones* (2005), *Piel de policía* (2006) y *La soledad de Patricia* (2010).

Antología de cuentos

Atracadores (2002).

⁴² Novelización del filme del mismo título. La historia se centra en el enfrentamiento entre Sherlock Holmes y Jack, el Destripador. Ellery Queen aparece como personaje.

⁴³ No aparece ni Ellery Queen ni el inspector Queen.

R

RAMÍREZ HEREDIA, Rafael

(Támpico, México, 1942-Ciudad de México, México 2006)

Es el creador del detective privado mexicano IFIGENIO <<IF>> CLAUSEL.

Serie Ifigenio <<If>> Clausel

Trampa de metal (1979) y *Muerte en la carretera* (1986).

Novelas

Con M de Marilyn (1997), *La mara* (2004) y *La esquina de los ojos rojos* (2006)

RANKIN, Ian

(Fife, Escocia, 1960)

Creador de JOHN REBUS, inspector de la policía de Edimburgo, La obra de Ian Rankin incluye también el género criminal, *thriller*, el espionaje y la narrativa terrorista.

Serie <<John Rebus>>

Knots & Crosses (1987), *Hide & Seek* (1991), *Tooth & Nail* (1992), *Strip Jack* (1992), *The Black Book* (1993), *Mortal Causes* (1994), *Let It Bleed* (1996) *Black & Blue* (1997), *El jardín de las sombras* (*The Hanging Garden*, 1998), *Dead Souls* (1999), *En la oscuridad* (*Set in Darkness*, 2000), *Aguas turbulentas* (*The Falls*, 2001), *Resurrección* (*Resurrection Men*, 2002), *Una cuestión de sangre* (*A Question of Blood*, 2003), *Callejón* *Fleshmarket* (*Flesh Market Close*, 2004), *Nombrar*

a los muertos (*The Naming of the Dead*, 2006), *La música del adiós* (*Exit Music*, 2007).

Antología de cuentos

A Good Hanging and Other Stories (1992), *Herbert in Motion and Other Stories* (1997) y *Beggars Banquet* (2002) [antología criminal].

Novelas

The Flood (1986) [drama], *Watchman* (1988) [terrorismo, espionaje], *Puertas abiertas* (*Doors Open*, 2008), *The Complaints/Dark Side* (2009).

Bajo el pseudónimo Jack Harvey

Witch Hunt (1993) [terrorismo y espionaje], *Bleeding Hearts* (1994) [criminal] y *Blood Hunt* (1995).

RAVELO, Alexis

(Las Palmas de Gran Canaria, España, 1971)

Es el creador de ELADIO MONROY

Serie <<Eladio Monroy>>

Sólo los muertos (2008), *La noche de piedra* (2007) y *Tres funerales para Eladio Monroy* (2006)

RENDELL, Ruth

(Essex, Inglaterra, 1930)

Creadora de REGINALD WEXFORD, inspector jefe de la policía inglesa en Kingsmarkham, un poblado del condado de Sussex. La obra de Rendell incluye también la narrativ criminal.

Serie <<Inspector Wexford>>

From Doon With Death (1964), *A New Lease of Death* (1967), *Wolf to the Slaughter* (1967), *The Best Man to Die* (1969), *A Guilty Thing Surprised* (1970), *No More Dying Then* (1971), *Murder Being Once Done* (1972), *Some Lie And Some Die* (1973), *Shake Hands Forever* (1975), *A Sleeping Life* (1979), *Put on By Cunning* (1981), *The Speaker of Mandarin* (1983), *An Unkindness of Ravens* (1985), *The Veiled One* (1988), *Kissing the Gunner's Daughter* (1992), *Simisola* (1994), *Road Rage* (1997), *Harm Done* (1999), *The Babes in the Wood* (2002), *End in Tears* (2005), *Not in the Flesh* (2007) y *The Monster in the Box* (2009).

Antología de cuentos

Means of Evil (1979).

Novelas

Vanity Dies Hard (1965), *To Fear a Painted Devil* (1965), *A New Lease of Death* (1967), *Wolf to the Slaughter* (1967), *The Secret House of Death* (1968), *The Best Man to Die* (1969), *A Guilty Thing Surprised* (1970), *No More Dying Then* (1971), *One Across, Two Down* (1971), *Murder Being Once Done* (1972), *Some Lie and Some Die* (1973), *The Face of Trespass* (1974), *Shake Hands Forever* (1975), *A Demon in My View* (1976), *The Fallen Curtain Short Stories* (1976), *A Judgement In Stone* (1977), *A Sleeping Life* (1978), *Means of Evil Short Stories* (1979), *Make Death Love Me* (1979), *The Lake of Darkness* (1980), *Put On By Cunning* (1981), *Master of the Moor* (1982), *The Fever Tree Short Stories* (1982), *The Speaker of Mandarin* (1983), *The Tree of Hands* (1984), *The Killing Doll* (1984), *An Unkindness of*

Ravens (1985), *Live Flesh* (1986), *The New Girlfriend* (1986), *Talking to Strange Men* (1987), *The Veiled One* (1988), *The Second Wexford Omnibus* (1988), *The Third Wexford Omnibus* (1989), *The Bridesmaid* (1989), *Going Wrong* (1990), *The Copper Peacock Short Stories* (1991), *Kissing the Gunner's Daughter* (1992), *The Crocodile Bird* (1993), *Simisola* (1995), *The Keys to the Street* (1996), *Road Rage* (1997), *Arrow Pbk* (1998), *A Sight for Sore Eyes* (1998), *Harm Done* (1999), *Piranha to Scurfy Short Stories* (2000), *Adam and Eve and Pinch Me* (2001), *The Rottweiler* (2003), *Thirteen Steps Down* (2004), *The Water's Lovely* (2006), *Portobello* (2008).

Bajo el pseudónimo Barbara Vine

Novelas

A Dark-Adapted Eye (1986), *A Fatal Inversion* (1987), *The House of Stairs* (1988), *Gallonglass* (1990), *King Solomon's Carpet* (1991), *Asta's Book* (1993), *No Night Is Too Long* (1994), *The Brimstone Wedding* (1995), *The Chimney-sweeper's Boy* (1998), *Grasshopper* (2000), *The Blood Doctor* (2002), *The Minotaur* (2005), *The Birthday Present* (2008).

Novelas cortas

Heartstones (1987) y *The Thief* (2006).

Antología de cuentos

The Fallen Curtain (1976), *The Fever Tree* (1982), *The New Girlfriend* (1985), *The Copper Peacock* (1991), *Blood Lines* (1995), *Piranha to Scurfy* (2000), *Collected Short Stories, Volume 1* (2006), *Collected Short Stories, Volume 2* (2008).

REOUVEN, René

(Argelia, 1925)

Pseudónimo de René Sussan que ha escrito un nuevo ciclo sobre SHERLOCK HOLMES.

Serie <<Sherlock Holmes>>

Élémentaire, mon cher Holmes (1983), *L'Assassin du boulevard* (1985), *Le Bestiaire de Sherlock Holmes* (1987), *Le Détective volé* (1988), *Les Passe-temps de Sherlock Holmes* (1989), *Le drame ténébreux qui se déroula entre les frères Atkinson de Trincomalee* (1989) [cuento], *Histoires secrètes de 1887* [cuento], *La plus grande machination du siècle* (1990) [cuento], *Histoires secrètes de Sherlock Holmes* (2010)

Novelas

Octave II (1965), *Les Humeurs fatales* (1968), *Mort au jury* (1969), *L'Assassin maladroit* (1970), *Monsieur Josué* (1971), *Six personnages en quête d'un meurtre* (1972), *Le Bouton du mandarin* (1976), *Le Quidam et la mort* (1976), *Les Confessions d'un enfant du crime* (1977), *Tobie or not Tobie* (1980), *Grand-père est mort* (1983), *Un tueur en Sorbonne* (1984), *La raison du meilleur est toujours la plus forte* (1986), *Récits de la troisième brigade* (1990) y *Faites-les taire* (1991).

RHOMER, Sax

(Birmingham, Inglaterra, 1883-Nueva York, Estados Unidos, 1959)

Pseudónimo de Arthur Henry Sarsfield Ward. Es el creador del célebre criminal internacional Dr. FU MANCHÚ

The Return of Dr. Fu Manchu (1916), *Si-Fan* (1917), *The Hand of Fu Manchu* (1917), *The Golden Scorpion* (1919), *The Book of Fu Manchu* (1929), *The Daughter of Fu* (1931), *The Mask of Fu* (1932), *Fu Manchu's Bride* (1933), *The Trail of Fu Manchu* (1934), *President Fu Manchu* (1936), *The Drums of Fu Manchu* (1939), *The Island of Fu Manchu* (1941), *The Shadow of Fu Manchu* (1948), *Re-Enter Fu Manchu* (1957), *Emperor Fu Manchu* (1959), *The Wrath of Fu Manchu*⁴⁴ (1973).

RIBAS, Rosa

(Prat de Llobregat, Barcelona, España, 1963)

Es la creadora de Cornelia Weber-Tejedor, comisaria de la policía de Frankfurt.

Entre dos aguas (2007), *Con anuncio* (2009) y *La detective miope* (2010)

RICE, Craig

(Chicago, Illinois, EE.UU., 1908-1957)

Creador de JOHN JOSEPH MALONE, abogado criminalista de Chicago.

Serie <<Malone>>

Eight Faces at Threer (1939), *The Corpse Steps Out* (1940), *The Right Murder* (1941), *Trial by Fury* (1941), *The Big Midget Murders* (1942), *Having Wonderful Crime* (1943), *The Lucky Stiff* (1945), *The Fourth Postman* (1948), *Knocked*

⁴⁴ Incluye cuatro relatos de Fu Manchu previamente publicados solo en revistas: *The Wrath of Fu Manchu*, *The Eyes of Fu Manchu*, *The Word of Fu Manchu* y *The Mind of Fu Manchu*.

for a Loop (1957), *My Kingdom for a Hearse* (1957) y *But the Doctor Died* (1967).

Antología de cuentos

The Name is Malone (1960) y *The people vs. Withers and Malone* (1963).

RIMINGTON, Stella

(Londres, Inglaterra, 1935)

Su obra se centra en el espionaje

At Risk (2004), *Secret Asset* (2006), *Illegal Action* (2007), *Dead Line* (2008), *Present Danger* (2009) y *Rip Tide* (2011).

ROBINSON, Peter

(Yorkshire, Inglaterra, 1950)

Creador de ALAN BANKS, inspector jefe de la policía de Leeds.

Serie <<Inspector Banks>>

Gallows View (1987), *A Dedicated Man* (1988), *A Necessary End* (1989), *The Hanging Valley* (1989), *Caedmon's Song/The First Cut* (1990), *Past Reason Hated* (1992), *Wednesday's Child* (1992), *Dry Bones That Dream/Final Account* (1994), *No Cure For Love* (1995), *Innocent Graves* (1996), *Dead Right* (1997), *In a Dry Season* (1999), *Cold is the Grave* (2000), *Aftermath* (2001), *The Summer That Never Was/Close to Home* (2003), *Playing With Fire* (2004), *Strange Affair* (2005), *Piece of my Heart* (2006), *Friend Of The Devil* (2007), *All the Colours of Darkness* (2008) y *Bad Boy* (2010)

Antología de cuentos

Not Safe After Dark (1998) y *The Price of Love* (2009).

ROME, Anthony,

(Filadelfia, EE. UU. 1924-Menton, Francia 1996)

Pseudónimo de, Marvin H. Albert creador del <<duro>> detective privado Tony Rome

Miami Mayhem (1960), *The Lady in Cement* (1960) y *My Kind of Game* (1962).

ROMERO, José Antonio

(Barcelona, España, 1963)

Siempre quise bailar como el negro de Boney M (2008).

RONCAGLIOLO, Santiago

(Lima, Perú 1975)

Abril rojo (2006).

ROWLAND, Laura Joh

(Michigan, EE.UU., 1954)

Es la creadora de SANO ICHIRO, samurai que ejerce el cargo de investigador en la corte del <<Shogun>>, señor feudal, en el Japón de finales del siglo XVII.

Serie <<Sano Ichiro>>

Shinju (1994), *Bundori* (1996), *The Way of the Traitor* (1997), *The Concubine's Tatoo* (1998),

The Samurai's Wife (2000), *Black Lotus* (2001), *The Pillow Book of Lady Wisteria* (2002), *The Dragon's King's Palace* (2003), *The Perfumed Sleeve* (2004), *The Assassin's Touch* (2005), *The Red Chrysanthemum* (2006), *The Snow Empress* (2007), *The Fire Kimono* (2008) y *The Cloud Pavilion* (2009).

ROZAN, S.J.

(Nueva York, EE.UU., 1950)

Pseudónimo de Shira Judith Rosan. Es la creadora de los detectives privados BILL SMITH y LYDIA CHIN.

Serie <<Bill Smith y Lydia Chin>>

Negocios orientales (*China Trade*, 1994), *Manos de sangre* (*Concourse*, 1995), *Mandarin Plaid* (1996), *El lugar más frío* (*No Colder Place*, 1997), *A Bitter Feast* (1998), *Stone Quarry* (1999), *Reflecting the Sky* (2001), *Invierno y noche* (*Winter and Night*, 2002), *The Shanghai Moon* (2009) y *On the line* (2010).

Cuentos

Heartbreak (1990), *Prosperity Restaurant* (1991), *Once Burned* (1991), *Hot Numbers* (1992), *Body English* (1992), *Film at Eleven* (1994), *Hoops* (1996), *Marking the Boat* (2000) y *Double-Crossing Delancey* (2001)

RUSSELL, Craig

(Fife, Escocia, 1956)

Es el creador de JAN FABEL, comisario de la policía de Hamburgo, y de LENOX, detective privado, cuyas aventuras

transcurren en la década de los cincuenta del siglo XX.

Serie <<Comisario Jan Fabel>>

Muerte en Hamburgo (*Blood Eagle*, 2005), *Un cuento de muerte* (*Brother Grimm*, 2006), *Resurrección* (*Eternal*, 2007), *El maestro del carnaval* (*The Carnival Master*, 2008) y *La canción de la Valkiria* (*The Valkyrie Song*, 2009).

Serie <<Lennox>>

Lennox (2005) y *The Long Glasgow Kiss* (2010).

S

SALLIS, James

(Helena, Arkansas, EE.UU., 1944)

Es el creador de LEWIS GRIFFIN, investigador privado afroamericano.

Serie <<Lewis Griffin>>

The Long-Legged Fly (1992), *Mariposa de noche* (*Moth*, 1996), *El avispon negro* (*Black Hornet*, 1994), *El ojo del grillo* (*Eye of the Cricket*, 1997), *Bluebottle* (1998) y *El tejedor* (*Ghost of a Flea*, 2001).

Novelas

Renderings (1995), *Death Will Have Your Eyes* (1997), *Cypress Grove* (2003), *Drive* (2005), *Cripple Creek* (2006) y *Salt River* (2007).

SANZ PASTOR, Marta

(Madrid, España, 1967)

Black, black, black (2010)

SAYERS, Dorothy L

(Oxford, Inglaterra, 1893-Londres, Inglaterra, 1957)

Es la creadora de LORD PETER WIMSEY, un aristócrata británico, heredero de una enorme fortuna e investigador amateur.

Serie <<Lewis Griffin>>

Whose Body (1923), *Clouds of Witness* (1926), *Unnatural Death* (1927), *El misterio de Belona Club* (*The Unpleasantness at the Bellona Club*, 1928), *Strong Poison* (1930), *The Five Red Herrings* (1931), *Have his Carcase* (1932), *Murder Must Advertise* (1933), *Los nueve sastres* (*The Nine Tailors*, 1934), *Sandy Night* (1935), *Busman's Honeymoon* (1935) y *Thrones, Dominations* (1936).

SAYLOR, Steven

(Texas, EE.UU., 1956)

Es el creador de GORDIANO, un sagaz detective romano, cuyas aventuras transcurren en el siglo I a.C. en la Roma republicana.

Serie <<Gordiano>>

Sangre romana (*Roman Blood*, 1991), *El brazo de la justicia* (*Arms of Nemesis*, 1992), *El enigma de Catilina* (*Catilina's Riddle*, 1994), *La suerte de Venus* (*Venus Throw*, 1995), *Asesinato en la Via Apia* (*A Murder in the Appian Way*, 1996), *La*

casa de las vestales (*The House of the Vestals*, 1997) [antología de cuentos], *Rubicon* (1999), *Last Seen in Massilia* (2000), *A Mist of Prophecies* (2002), *The Judgment Of Caesar* (2004) y *The Triumph of Caesar* (2008).

SCERBANENCO, Giorgio

(Kiev, Rusia, 1911-Milán, Italia, 1969)

Uno de los máximos exponentes del *giallo* italiano. Creador de DUCA LAMBERTI, doctor en medicina expulsado por ejercer la eutanasia. Colabora con la policía italiana en Milán.

Serie <<Duca Lamberti>>

Venus privada (*Venere privata*, 1966), *Duca y los crímenes de Milán/Traidores a todos* (*Traditori di tutti*, 1967), *Muerte en la escuela* (*I ragazzi del massacro*, 1968) y *Los milaneses matan en sábado* (*I milanesi ammazzano al sabato*, 1969).

Novelas

Gli uomini in grigio (1935), *Il terzo amore* (1938), *Il paese senza cielo* (1939), *Sei giorni di preavviso* (1940), *La bambola cieca* (1941), *Nessuno è colpevole* (1941), *L'amore torna sempre* (1941), *Oltre la felicità* (1941), *Quattro cuori nel buio* (1941), *È passata un'illusione* (1942), *Il cane che parla* (1942), *Cinema delle ragazze* (1942), *Fine del mondo* (1942), *Infedeli innamorati* (1942), *L'antro dei filosofi* (1942), *L'isola degli idealisti* (1942), *Viaggio in Persia* (1942), *Cinque in bicicletta* (1943), *Il bosco dell'inquietudine* (1943), *Si vive bene in due* (1943), *La notte è buia* (1943), *Tecla e Rosellina* (1944), *Il mestiere di uomo* (1944), *Annalisa e il passaggio a livello* (1944), *Il cavallo vendido* (1944), *Lupa in convento* (1944),

Johanna della foresta (1945), *Le spie non devono amare* (1945), *Luna di miele* (1945), *Non rimanere soli* (1945), *Ogni donna è ferita* (1947), *Quando ameremo un angelo* (1948), *La sposa del falco* (1949), *Luna messicana* (1949), *Al mare con la ragazza* (1950), *Anime senza cielo* (1950), *I giorni contati* (1952), *Il fiume verde* (1952), *Il nostro volo è breve* (1952), *Amata fino all'alba* (1953), *Appuntamento a Trieste* (1953), *Uomini e colombe* (1953), *Desidero soltanto* (1954), *La mano nuda* (1954), *Mio adorato nessuno* (1955), *I diecimila angeli* (1956), *La ragazza dell'addio* (1956), *Via dei poveri amori* (1956), *Cristina che non visse* (1957), *Elsa e l'ultimo uomo* (1958), *Europa molto amore* (1958), *Il tramonto è domani* (1958), *Noi due e nient'altro* (1959), *Viaggio di nozze in grigio* (1961), *La sabbia non ricorda* (1963), *L'anaconda* (1967), *Al servizio di chi mi vuole* (1970), *Le principesse di Acapulco* (1970), *Ladro contro assassino* (1971), *Né sempre né mai* (1974), *Dove il sole non sorge mai* (1975) y *Romanzo rosa* (1985).

Antología de cuentos

Voce di Adrian (1956), *Milano calibro 9* (1969), *Il centodelitti* (1970), *I sette peccati capitali e le sette virtù capitali* (1974), *L'ala ferita dell'angelo* (1976), *La notte della tigre* (1975), *I sette peccati capitali e le sette virtù capitali la notte della tigre* (1977), *La vita in una pagina* (1989), *Il falcone e altri racconti inediti* (1993), *Il Cinquecentodelitti* (1994), *Cinque casi per l'investigatore Jelling* (1995), *Millestorie* (1996), *Storie dal futuro e dal passato* (1997), *Basta col cianuro* (2000), *Uccidere per amore* (2002), *Racconti neri* (2005), *Uomini Ragno* (2006) y *Annalisa e il passaggio a livello* (2007).

SCHLINK, Bernhard y POPP, Walter

(Bielefeld, Alemania, 1944) (Nuremberg, Alemania, 1948)

Creadores de GERHARD SELB detective privado alemán, que tiene un oscuro pasado como fiscal en los años del nazismo.

Serie <<Gerhard Selb>>

La justicia de Selb (*Selbs Justiz*, 1987), *El engaño de Selb* (*Selbs Betrug*, 1992) y *El fin de Selb* (*Selbs Mord*, 2001)⁴⁵.

SCIASCIA, Leonardo

(Agrigento, Italia, 1921-Palermo, Italia, 1989)

Il contesto (1971), *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel* (1971), *Il mare color del vino* (1973), *Todo modo* (1974), *I pugnatori* (1976), *L'affaire Moro* (1978), *La strega e il capitano* (1986), *1912+1* (1986), *Il cavaliere e la morte* (1988) y *Una storia semplice* (1989).

SEMIONOV, Julian

(URSS, 1931-1993)

Pseudónimo de Yulian Semyonovich Lyandres, el maestro de la narrativa policíaca y de espionaje soviética y rusa. Es el creador de OTTO VON STIRLITZ, el nombre clave de MAKSIM ISAEV un espía soviético que realiza su tarea en el marco de la Gran Guerra Patria o Segunda Guerra Mundial

⁴⁵ Novela escrita solamente por Schlink.

Serie <<Stirlitz>>

*Password Needed, Diamonds for the Dictatorship of the Proletariat, Tenderness, Spanish Variant, Alternative, Third Card, Major Whirlwind, Seventeen Moments of Spring, The Order to Survive, Expansion, Despair y Bomb for the Chairman*⁴⁶

Novelas

Petronka, 38 (1965), *Muerte En Luang Prabang* (1979) *Ogoreva, 6* (1988), *Confrontation; Reporter* (1987), *Burning, International Knot, Irreconcilability, Press Center, TASS is Authorized to Announce, Auction, Versions, Death of Stolypin, Diplomatic Agent, Dunechka and Nikita, Face to Face, Scientific Commentary, Crossings, Pseudonym; Peter's Death y The Secret of Kutovsky Prospect*⁴⁷.

SIGURÐARDÓTTIR, Yrsa

(Reykjavík, Islandia, 1963)

Es la creadora de la abogada islandesa Thóra Gudmundsdóttir

Serie <<Thóra Gudmundsdóttir>>

Last Rituals (Þriðja táknið, 2005), My Soul to Take (Sér grefur gröf, 2006), Ashes to Dust, (Aska, 2007) y Veins of Ice (Auðnin, 2008).

SILVA, Lorenzo

(Madrid, España, 1966)

Creador de RUBEN <<VILA>> BEVILAQUA, sargento de la Guardia Civil, que siempre va acompañado de la guardia

CHAMORRO. La obra de Silva incluye también lo criminal como *Noviembre sin violetas*.

Serie <<Bevilaqua>>

El lejano país de los estanques (1998), *El alquimista impaciente* (2000), *La niebla y la doncella* (2002), *Nadie vale más que otro* (2004) [antología de cuentos], *La reina sin espejo* (2005), *La estrategia del agua* (2010).

Novelas

Noviembre sin violetas (1995).

SIMENON, Georges

(Lieja, Bélgica, 1903-Lausana, Suiza, 1989)

Creador de MAIGRET, célebre comisario de la brigada de homicidios de la policía de París.

Serie <<Comisario Maigret>>

Novelas

Pietr el Letón (Pietr le Letton, 1929-1931), Le charretier de La Providence (1931), *El difunto filántropo (Monsieur Gallet, décédé, 1931), El aborcadore de la iglesia (Le pendu de Saint-Pholien, 1931), , La cabeza de un hombre (La tête d'un homme, 1931), El perro canelo (Le chien jaune, 1931)⁴⁸, La noche de la encrucijada (La nuit du carrefour, 1931), Crimen en Holanda (Un crime en Hollande, 1931), Au Rendez-Vous des Terre-Neuvas (1931), La bailarina del "Gai-Moulin" (La danseuse du Gai-Moulin, 1931), La guinguette à deux sous (1931), La sombra chinesca (L'ombre*

⁴⁶ No se tienen datos exactos del año de la publicación de ninguna novela de esta serie.

⁴⁷ No se tienen datos del año de publicación, salvo los referidos.

⁴⁸ Publicada por primera vez en la revista *Detective* entre el 24 de octubre y el 7 de noviembre de 1929.

chinoise, 1931/1932), *El caso Saint-Fiacre* (*L'affaire Saint-Fiacre*, 1932), *Entre los flamencos* (*Chez les Flamands*, 1932), *El puerto de las brumas* (*Le porte des brumes*, 1932), *El loco de Bergerac* (*Le fou de Bergerac*, 1932), *Liberty bar* (1932), *La esclusa número uno* (*L'écluse n°1*, 1933), *Maigret* (1934), *L'improbable Monsieur Owen* (1938), *Ceux du Grand Café* (1938), *Los sótanos del Majestic* (*Les caves du Majestic*, 1942), *La casa del juez* (*La maison du juge*, 1942), *Cécile ha muerto* (*Cécile est morte*, 1942), *Firmado Picpus* (*Signé Picpus*, 1944), *Menaces de mort* (1942), *Félicie est là* (1944), *El inspector cadáver* (*L'inspecteur Cadavre*, 1944), *La pipe de Maigret* (1945), *Maigret se enfada* (*Maigret se fâche*, 1945), *Maigret en Nueva York* (*Maigret à New-York*, 1946), *Las vacaciones de Maigret* (*Les vacances de Maigret*, 1947/1948), *Maigret y su muerto* (*Maigret et son mort*, 1947), *La primera investigación de Maigret* (*La première enquête de Maigret 1913*, 1948), *Mi amigo Maigret* (*Mon amie Maigret*, 1949), *Maigret en Arizona* (*Maigret chez le coroner*, 1949), *Maigret y la anciana* (*Maigret et la vieille dame*, 1949), *La amiga de Madame Maigret* (*L'amie de Mme Maigret*, 1949), *Un Noël de Maigret* (1951) [incluye *Sept petites croix dans un carnet* y *Le petit restaurant des ternes*], *Las memorias de Maigret* (*Les Mémoires de Maigret*, 1950), *Maigret en el Picratt* (*Maigret au Picratt's* 1950), *Maigret en la pensión* (*Maigret en meublé*, 1951), *Maigret et la grande perche* (1951), *Maigret, Lognon y los gánsters* (*Maigret, Lognon et les gangsters*, 1951), *El revólver de Maigret* (*Le revolver de Maigret*, 1952), *Maigret y el hombre del banco* (*Maigret et l'homme du banq*, 1952), *Maigret tiene miedo* (*Maigret a peur*, 1953), *Maigret se equivoca* (*Maigret se trompe*, 1953), *Maigret en la escuela* (*Maigret a l'école*, 1953), *Maigret y la joven*

muerta (*Maigret et la jaune morte*, 1954), *Maigret y el caso del ministro* (*Maigret chez le ministre*, 1954), *Maigret y el cuerpo sin cabeza* (*Maigret et le corp sans tête*, 1955), *Maigret tiende un lazo* (*Maigret tend un piège*, 1955), *Un fracaso de Maigret* (*Un échec de Maigret*, 1956), *Maigret se divierte* (*Maigret s'amuse*, 1956), *Maigret viaja* (*Maigret voyage*, 1957), *Los escrúpulos de Maigret* (*Les scrupules de Maigret*, 1957), *Maigret y los testigos recalcitrantes* (*Maigret et les témoins récalcitrants*, 1958), *Una confidencia de Maigret* (*Une confidence de Maigret*, 1959), *Maigret en la audiencia* (*Maigret aux aussises*, 1959), *Maigret y los ancianos* (*Maigret et les vieillards*, 1960), *Maigret y el ladrón perezoso* (*Maigret et le voleur paresseux*, 1961), *Maigret y las buenas personas* (*Maigret et les brave gens*, 1961), *Maigret y el cliente del sábado* (*Maigret et le client du samedi*, 1962), *Maigret y el extraño vagabundo* (*Maigret et le clochard*, 1962), *La furia de Maigret* (*La colère de Maigret*, 1962), *Maigret y el fantasma* (*Maigret et le fantôme*, 1963), *Maigret se defiende* (*Maigret se défende*, 1964), *La paciencia de Maigret* (*La patience de Maigret*, 1965), *Maigret y el caso Nabour* (*Maigret yet l'affaire Nabour*, 1966), *El ladrón de Maigret* (*Le voleur de Maigret*, 1966), *Maigret en Vichy* (*Maigret à Vichy*, 1967), *Maigret vacila* (*Maigret hésite*, 1968), *El amigo de la infancia de Maigret* (*L'ami d'enfance de Maigret*, 1968), *Maigret y el asesino* (*Maigret et le tueur*, 1969), *Maigret y el mayorista de vinos* (*Maigret et le marchand de vin*, 1969), *La loca de Maigret* (*La folle de Maigret*, 1970), *Maigret y el hombre solitario* (*Maigret et l'homme tout seul*, 1971), *Maigret y el confidente* (*Maigret et l'indicateur*, 1971) y *Maigret y Monsieur Charles* (*Maigret et Monsieur Charles*, 1972).

Antología de cuentos

Les nouvelles enquêtes de Maigret (1944), [incluye *La péniche aux deux pendus* (1936), *L'affaire du boulevard Beaumarchais*, (1936), *La fenêtre ouverte* (1936), *Monsieur Lundi* (1936), *Jeumont, 51 minutes d'arrêt!* (1936), *Peine de mort* (1936), *Les larmes de bougie* (1936), *Rue Pigalle* (1936), *Un erreur de Maigret* (1937), *L'amoureux de Madame Maigret*, (1939), *La vieille dame de Bayeux* (1939), *L'anberge aux noyés* (1938), *Stan le Tueur* (1938), *L'Étoile du Nord* (1938), *Tempête sur la Manche* (1938), *Mademoiselle Berthe et son amant* (1938) y *Le notaire de Châteauneuf* (1938)]; *Maigret et Les petits cochons sans queue* (1950) [incluye *L'homme dans la rue* (1939) y *Vente à la bougie* (1939)]; *Maigret et L'inspecteur Malgracieux* (1947) [incluye *On ne tue pas les pauvres types* (1946), *Le témoignage de l'enfant de chœur* (1946), *Le client le plus obstiné du monde* (1946) y *Maigret et l'inspecteur Malgracieux* (1946)]; *Maigret et les petits cochons sans queue* (1950) [incluye *Le deuil de Fonsine*, *L'escal de Buenaventura*, *L'homme dans la rue*, *Madame Quatre et ses enfants*, *Le petit tailleur et le chapelier*, *Les petits cochons sans queue*, *Sous peine de mort*, *Un certain Monsieur Berquin* y *Vente à la bougie*]

Novelas

La maison du canal (1933), *El parador de Alsacia* (*Le relais d'Alsace*, 1931), *El pasajero del Polarlys* (*Le passager du Polarlys*, 1932), *El hombre de Londres* (*L'Homme de Londres*, 1933), *La casa del canal* (*La Maison du canal*, 1933), *El Asno Rojo* (*L'Ane Rouge*, 1933), *El efecto de la luna* (*Le coup de lune*, 1933), *La epilepsia* (*Le haut mal*, 1933), *La prometida del Sr. Hire* (*Les fiancailles de M.Hire*, 1933), *Los vecinos de enfrente* (*Les gens d'en face*, 1933), *El pensionista* (*Le locataire*,

1934), *Los suicidas* (*Les suicides*, 1934), *La sed* (*Ceux de la Soif*, 1935), *El asesino* (*L'assassin*, 1935), *Los clientes de Arrenos* (*Les clients d'Arrenos*, 1935), *Los Pitard* (*Les Pitard*, 1935), *Barrio Negro* (*Quartier Negre*, 1935), *45° a la sombra* (*45° à l'ombre*, 1936), *Las señoritas de Corcaneau* (*Les demoiselles de Corcaneau*, 1936), *El evadido* (*L'evade*, 1936), *Arrabal Faubourg* (*Faubourg*, 1937), *El blanco con gafas* (*Le blanc a lunettes*, 1937), *El testamento* (*Le testament Donadien*, 1937), *Un turista en Tabiti* (*Turiste de Bananes*, 1937), *Callejón sin salida* (*Chemin sans issue*, 1938), *La casa de los Krull* (*Chez Krull*, 1938), *María la del puerto* (*La Marie du port*, 1938), *El Caballo Blanco* (*Le Cheval Blanc*, 1938), *El sospechoso* (*Le suspect*, 1938), *Los supervivientes del Telémaco* (*Les rescapés du Télémaque*, 1938), *Las hermanas Lacroix* (*Les soeurs Lacroix*, 1938), *Los crímenes de mis amigos* (*Les trois crimes de mes amis*, 1938), *El hombre que miraba pasar los trenes* (*L'homme qui regardait passer les trains*, 1938), *Monsieur la Souris* (*Monsieur la Souris*, 1938), *Desconocidos en casa* (*Inconnus dans la maison*, 1939), *El alcalde de Furnes* (*Le bourgmestre de Furnes*, 1939), *Le Coup de Vague*, 1940), *La viuda Couderec* (*La veuve Couderc*, 1940), *Malempin* (1940), *Bergelon* (1941), *Sala de lo criminal* (*Cour d'assises*, 1941), *La ciudad bajo la lluvia* (*Il pleut bergeré...*, 1941), *La casa de las 7 muchachas* (*La maison des sept jeunes filles*, 1941), *El hijo de Cardinaud* (*Le fils Cardinaud*, 1941), *El viajero del día de todos los santos* (*Le voyageur de la Toussaint*, 1941), *El proscrito* (*L'outlaw*, 1941), *La verdad sobre mi mujer* (*La vérité sur Bébé Donge*, 1942), *Tío Charles se ha encerrado* (*Oncle Charles s'est fermé*, 1942), *El atestado del gendarme* (*Les rapports du gendarme*, 1944), *La mirada indiscreta* (*La fenêtre*

des Rouet, 1945), *La huída* (*La fuite de Monsieur Monde*, 1945), *El mayor de los Ferchaux* (*L'ainé des Ferchaux*, 1946), *El círculo de los Mabé* (*Le cercle des Mabé*, 1946), *Las bodas de Poitiers* (*Les noces de Poitiers*, 1946), *Carta a mi juez* (*Lettre a mon juge*, 1946), *Tres habitaciones en Manhattan* (*Trois chambres a Manhattan*, 1946), *Hasta el último aliento* (*Au bout de rouleau*, 1947), *El clan de los Ostendeses* (*Le clan des Ostendais*, 1947), *El destino de los Malou* (*Le destin des Malou*, 1947), *El pasajero clandestino* (*Le passeger clandestin*, 1947), *El rancho de la Yegua Perdida* (*La Jument Perdu*, 1948), *La nieve estaba sucia* (*La neige était sale*, 1948), *El testigo de Malettras* (*Le bilan Malettras*, 1948), *Los fantasmas del sombrerero* (*Les fantomes du chapelier*, 1948), *Pedigree* (1948), *El fondo de la botella* (*Le fond de la Boutielle*, 1949), *Los 4 días de un pobre hombre* (*Les quatre jous du pauvre homme*, 1949), *El entierro del Sr. Bouvet* (*L'enterrament de Monsieur Bouvet*, 1950), *Los postigos verdes* (*Les volets verts*, 1950), *El forastero* (*Un nouveau dans la villes*, 1950), *La muerte de Belle* (*La mort de Belle*, 1951), *Anais* (*Le temps d'Anaïs*, 1951), *Tian Jeanne* (*Tante Jeanne*, 1951), *Una vida nueva* (*Une vie comme neuve*, 1951), *Los hermanos Rico* (*Les Freres Rico*, 1952), *Maria la bizca* (*Marie qui louche*, 1952), *Antonio y Julia* (*Antoine et Julie*, 1953), *Luces rojas* (*Feux rouges*, 1953), *La escalera de hierro* (*L'escalier de fer*, 1953), *Crime impuni* (1954), *El gran Bob* (*Le grand Bob*, 1954), *El hijo del relojero* (*L'horologer d'Everton*, 1954), *La boule noire* (1955), *Los testigos* (*Les témoins*, 1955), *Por si algo me ocurriera* (*En cas de mabeur*, 1956), *Le petit homme d'Arkhangelsk* (1956), *Los cómplices* (*Les complices*, 1956), *El hijo* (*Le fils*, 1957), *El negro* (*Le nègre*, 1957), *Domingo* (*Dimanche*, 1958), *El paso de la frontera* (*Le passage de la ligne*, 1958),

El presidente (*Le président*, 1958), *Strip-tease* (1958), *La anciana* (*La vieille*, 1959), *El vido* (*Le veuf*, 1959), *Betty* (1960), *El osito de felpudo* (*L'ours en peluche*, 1960), *El tren* (*Le train*, 1961), *La puerta* (*La porte*, 1962), *Los anillos de la memoria* (*Les anneaux de Bicêtre*, 1962), *Los otros* (*Les autres*, 1962), *La habitación azul* (*La chambre bleue*, 1963), *El hombre del perrito* (*L'homme au petit chien*, 1964), *La mirada inocente* (*Le petit saint*, 1965), *El tren de Venecia* (*Le train de Venise*, 1965), *La mort d'Auguste* (1966), *El gato* (*Le chat*, 1966), *Le confessionnal* (1966), *Le déménagement* (1967), *La main* (1968), *La prison* (1968), *Il y a encore des noisetiers* (1969), *Novembre* (1969), *Le riche homme* (1970), *La cage de verre* (1970), *La desaparición d'Odile* (1971) y *Les innocents* (1972)

SIMON, Roger L.

(Nueva York, Estados Unidos, 1943)

Creador de MOSES WINE, detective privado judío, cuyas actividades se desarrollan en la ciudad de Los Ángeles.

Serie <<Moses Wine>>

La gran maquinación (*The Big Fix*, 1973), *Wild Turkey* (1974), *El pato de Pekín* (*Peking Duck*, 1979), *California Roll* (1985), *Caída de un cómico* (*The Straight Man*, 1986), *Raising the Dead* (1988), *Dead Meet* (1988) *The Lost Coast* (1997) y *Director's Cut* (2003)

SIMONIN, Albert

(París, Francia, 1905-1980)

Touchez pas au grisbi! (1953), *Le cave se rebiffe* (1954), *Grisbi or not grisbi* (1955), *Une balle dans le canon* (1958), *Du mouron pour les petits oiseaux* (1960), *Le Hotu: chronique de la vie d'un demi-sel, première époque* (1973), *Le Hotu s'affranchit; chronique de la vie d'un demi-sel, deuxième époque* (1973), *Hotu soit qui mal y pense; chronique de la vie d'un demi-sel, troisième et dernière époque* (1973), *L'Élégant* (1973), *Confessions d'un enfant de la Chapelle* (1977).

SKVORECKY, Josef

(Náchod, Checoslovaquia, 1924)

Es el creador del teniente de la policía checa BORUVKA

The Mournful Demeanor of Lieutenant Borůvka (1973), *Sins for Father Knox* (1973), *The End of Lieutenant Borůvka* (1989) y *The Return of Lieutenant Borůvka* (1990).

SMITH, Martin Cruz

(Reading, Pennsylvania, EE.UU., 1942)

Pseudónimo de Martin William Smith. Es el creador de ARKADY VASILEVICH RENKO, investigador principal de homicidios de la Militsiya del Ministerio del Interior Ruso en Moscú, y de EL INQUISIDOR, un agente secreto del Vaticano, y de ROMANO GEY, un experto anticuario de origen gitano

Serie <<Arkady Renko>>

El parquet Gorkey (*Gorkey Park*, 1981), *Estrella polar* (*Polar Star*, 1989), *La plaza roja* (*Red Square*, 1992), *Bahía de La Habana* (*Havana Bay*, 1999), *Tiempo de lobos/El tiempo de los lobos* (*Wolves Eat Dogs*, 2004), *El fantasma de Stalin* (*Stalin's Ghost*, 2007) y *Three Stations* (2010).

Serie <<El Inquisidor>>

The Devil in Kansas (1974), *The Last Time I Saw Hell* (1974), *Nuplex Red* (1974), *His Eminence, Death* (1974), *The Midas Coffin* (1975) y *Last Rites for the Vulture* (1975).

Serie <<Romano Grey>>

Gypsy in Amber (1971) y *Canto for a Gypsy* (1972)

Novelas

Nightwing (1977), *Stallion Gate* (1986), *Rose* (1996) y *December 6/Tokyo Station* (2002).

Bajo el pseudónimo Nick Carter

Inca Death Squad (1972) y *The Devil's Dozen* (1973).

Bajo el pseudónimo Simon Quinn

The Human Factor (1975)

Bajo el pseudónimo Martin Quinn

The Wilderness Family (1975)

SOMER, Mehmet Murat

(Ankara, Turquía, 1959)

Es el creador de BURÇAK VERAL un programador informático, experto en temas

de seguridad, que en las noches trabaja como travesti en un club nocturno de su propiedad.

El beso asesino (*Buse Cinayeti*, 2002), *Los crímenes del profeta* (*Peygamber Cinayetleri*, 2002), *The Gigolo Murder* (*Jigolo Cinayeti*, 2003), *The Wig Murders* (*Peruklu Cinayetler*, 2004), *Huzur Cinayetleri* (2004), *Ajda'nın Elmasları* (2006) y *Kader'in Peşinde* (2009).

SPILLANE, Mickey

(Brooklyn, Nueva York, EE.UU., 1918-Murrells Inlet, Carolina del Sur, EE.UU. 2006)

Creador de MIKE HAMMER, heredero ideológico por excelencia de RACE WILLIAMS, de Carroll John Daly, un violento y brutal detective privado que actúa en Nueva York.

Serie <<Mike Hammer >>

Yo, el jurado (*I, The Jury*, 1947), *La venganza es mía* (*Vengeance is Mine*, 1950), *Mi pistola es veloz* (*My Gun is Quick*, 1950), *El gran crimen* (*The Big Kill*, 1951), *Una noche solitaria* (*One Lonely Night*, 1951), *El beso mortal / Red siniestra* (*Kiss Me Deadly*, 1952), *Cacería de mujer* (*The Girl Hunters*, 1962), *La serpiente* (*The Snake*, 1964), *Un caso tortuoso* (*The Twisted Thing*, 1966), *Los adoradores de cuerpos* (*The Body Lovers*, 1967), *Supervivencia cero* (*Survival... Zero!*, 1970).

STEEMAN, Stanislas-André

(Lieja, Bélgica, 1908-Menton, Francia, 1970)

Les Amants puérils (1928), *Péril* (1930), *Le Doigt volé* (1930), *Six Hommes morts* (1930), *La nuit du 12 au 13* (1931), *Le Démon de Sainte-Croix* (1932), *Zéro* (1932), *Monstres sur mesures* (1932), *Le Mannequin assassiné* (1932), *Les Atouts de M. Wens / Des cierges au diable* (1932), *Le Yoyo de verre* (1933), *Le Trajet de la foudre/L'Assassin assassiné* (1933), *M. Wens et l'automate/L'Ennemi sans visage* (1934), *Le Lévrier bleu* (1934), *L'Adorable Spectre/Feu Lady Anne* (1935), *La Maison des veilles* (1936), *L'Infaillible Silas Lord* (1939), *L'assassin habite au 21* (1939), *La Vieille Dame qui se défend* (1940), *La Résurrection d'Atlas* (1941), *Légitime défense/Quai des Orfèvres* (1942), *Crime à vendre / Le Furet* (1946), *Madame la mort* (1951), *Dix-huit fantômes / Dortoir des grandes* (1952), *Haute tension* (1953), *Poker d'enfer* (1955), *Six hommes à tuer / Que personne ne sorte* (1956), *La morte survit au 13* (1958), *Impasse des Boiteux* (1959), *Le condamné meurt à cinq heures* (1959), *Une veuve dort seule* (1960), (*Faisons les fous*1961), *Tout autrement* (1962), *Autopsie d'un viol* (1964) y *Peut-être un vendredi* (1964).

STOUT, Rex

(Noblesville, Indiana, EE.UU., 1896-Nueva York, EE.UU., 1975)

Es el creador de NERO WOLF, detective privado que vive recluso en su casa, en Nueva York, y que en casos excepcionales sale de él.

Serie <<Nero Wolf>>

Fer-de-Lance (1934), *The League of Frightened Men* (1935), *The Rubber Band* (1936), *The Red Box* (1937), *Too Many Cooks* (1938), *Some Buried Caesar* (1939), *Over My Dead Body* (1940), *Where There's a Will* (1940), *Black Orchids* (1942), *Not Quite Dead Enough* (1944), *The Silent Speaker* (1946), *Too Many Women* (1947), *And Be a Villain* [titulado en la Gran Bretaña *More Deaths Than One*] (1948), *Trouble in Triplicate* (1949), *The Second Confession* (1949), *Three Doors to Death* (1950), *In the Best Families* [titulado en la Gran Bretaña *Even in the Best Families*] (1950), *Curtains for Three* (1951), *Murder by the Book* (1951), *Triple Jeopardy* (1952), *Prisoner's Base* [titulado en la Gran Bretaña *Out Goes She*] (1952), *The Golden Spiders* (1953), *Three Men Out* (1954), *The Black Mountain* (1954), *Before Midnight* (1955), *Three Witnesses* (1956), *Might as Well Be Dead* (1956), *Three for the Chair* (1957), *If Death Ever Slept* (1957), *And Four to Go* (1958), *Champagne for One* (1958), (1959), *Plot It Yourself* [titulado en la Gran Bretaña *Murder in Style*], *Three at Wolfe's Door* (1960), *Too Many Clients* (1960), *The Final Deduction* (1961), *Homicide Trinity* (1962), *Gambit* (1962), *The Mother Hunt* (1963), *Trio for Blunt Instruments* (1964), *A Right to Die* (1964), *The Doorbell Rang* (1965), *Death of a Doxy* (1966), *The Father Hunt* (1968), *Death of a Dude* (1969), *Please Pass the Guilt* (1973), *A Family Affair* (1975) y *Death Times Three* (1985) [póstuma].

SWAMINATHAN, Kalpana

(Mumbai, India, 1956)

Es la creadora de LALLI, una policía de Bombai ya retirada que cuenta sus aventuras pasadas a través de su sobrina que las escribe.

Serie <<Lalli>>

Los crímenes de Ardeshir Villa (*The Page 3 Murders*, 2006), *La canción del jardinero* (*The Gardener's Song*, 2007) y *The Monochrome Madonna* (2010)

Antología de cuentos

Cryptic Death and other stories (1997)

T

TABACHNIK, Maud

(París, Francia, 1938)

Un été pourri (1994), *L'Étoile du temple* (1997), *Gémeaux* (1998), *Lâchez les chiens!* (1998), *Les Cercles de l'enfer* (1998), *Brouillard d'Ecosse* (1999), *L'Empreinte du nain* (1999), *La Mort quelque part* (2000), *Le Festin de l'araignée* (2000), *Le Sang de Venise* (2000), *Le Tango des assassins* (2000), *Traffic* (2002), *Le Cinquième jour* (2003), *Mauvais frère* (2004), *Douze heures pour mourir* (2006), *J'ai regardé le diable en face* (2005), *New-York balafres* (2005), *Le Chien qui riait* (2007) y *Ciel de Cendres* (2007).

Antología de cuentos

Fin de parcours (1997) y *Home, sweet home* (2001).

TAIBO II, Paco Ignacio

(Gijón, Asturias, España, 1949)

Aunque español, su obra literaria policíaca es considerada como mexicana. Creador de HECTOR BELASCOARÁN SHAYNE, detective privado mexicano de origen hispano-irlandés.

Serie <<Hector Belascoarán Shayne>>

Días de combate (1976), *Cosa fácil* (1977), *No habrá final feliz* (1981), *Algunas nubes* (1985), *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), *Amorosos fantasmas* (1989), *Sueños de frontera* (1990), *Desvanecidos difuntos* (1991), *Adios Madrid* (1997), *Muertos incómodos* (2005) [en colaboración con el subcomandante insurgente Marcos].

Novelas

Sintiendo que el campo de batalla (199)

THOMPSON, James

(Kentucky, EE.UU., 1967)

Escritor norteamericano afincado en Finlandia, es el creador de KARI VAARA, inspector de la policía finlandesa, protagonista de su única novela.

Ángeles en la nieves (2010)

THOMPSON, Jim

(Anadarko, Oklahoma, EE.UU., 1906-Los Ángeles, EE.UU. 1977)

Now and On Earth (1942), *Heed the Thunder/Sins of the Fathers* (1946), *Solo un asesinato* (*Nothing More Than a Murder*, 1949), *El asesino dentro de mí* (*The Killer Inside Me*, 1952), *Cropper's Cabin* (1952), *Libertad Condicional* (*Recoil*, 1953), *Los alcohólicos* (*The Alcoholic*, 1953), *Noche Salvaje* (*Savage Night*, 1953), *Bad Boy* (1953), *The Criminal* (1953), *The Golden Gizmo/The Golden Sinner* (1954), *Roughneck* (1954), *Hell of a Woman* (1954), *A Swell-Looking Babe* (1954), *Asesino burlón* (*The Nothing Man*, 1954), *Un cuchillo en la mirada* (*After Dark, My Sweet*, 1955), *Ciudad violenta* (*Wild Town*, 1957), *The Kill Off* (1957), *La huida* (*The Getaway*, 1959), *The Transgressors* (1961), *The Grifters* (1963), *1280 almas* (*Pop. 1280*, 1964), *Texas By the Tail* (1965), *South of Heaven* (1967), *Ironside* (1967), *The Undefeated* (1969), *Nothing But a Man* (1970), *Hijo de la ira* (*Child of Rage*, 1972), *King Blood* (1973) y *The Rip-Off* (1985).

Cuentos

Oil Field Vignettes (1929), *Thieves of the Field* (1929), *Bo'ger* (1931), *A Road and a Memory* (1930), *Chink* (1931), *Character at Iran* (1930), *Close Shave* (1931), *Incident in God's Country* (1931), *The Car in the Mexican Quarter* (1931) y *Gentlemen of the Jungle* (1931).

TIDYMAN, Ernest

(Cleveland, Ohio, EE.UU., 1928-1994)

Creador de JOHN SHAFT, detective privado afroamericano, cuyas aventuras transcurren, casi siempre, en el barrio de Harlem, en la ciudad de Nueva York.

Serie <<Shaft>>

Shaft (1970), *Shaft Among the Jews* (1972), *Shaft's Big Score* (1972), *Shaft as Ball* (1973), *Goodbye Mr. Shaft* (1974), *Shaft's Carnival of Thrillers* (1974), *The Last Shaft* (1975).

TOGAWA, Masako

(Tokio, Japón, 1933)

La llave maestra (*The Master Key*, 1962), *Lady Killer* (1963) y *Un beso de fuego* (1985).

TORRENT, Ferran

(Sedaví, Valencia, España, 1951)

Es el creador de TONI BUTXANA, detective privado valenciano que, aunque no es igual de violento que los detectives privados del realismo *noir* norteamericano, si roza, en muchas ocasiones la ilegalidad.

Serie <<Tony Butxana>>

No emprenyen el comissari (1984), *Penja els guants, Butxana* (1985), *Un negre amb un saxo* (1987), *Cavall i rei* (1989), *L'any de l'embotit* (1992), *Semental, estimt Butxana* (1997), *Cambres d'acer inoxidable* (2000).

TRACY, Don

(New Britain, Connecticut, EE.UU. 1905-1976)

Novelas

Round Trip (1934), *Cross Cross* (1935), *Last Year's Snow* (1937), *How Sleeps the Beast?* (1938), *Chesapeake Cavalier* (1949), *Streets of Askelon* (1951), *Crimson Is the Eastern Shore* (1953), *Roanoke Renegade* (1954), *Sign of the Pagan* (1954), *The Amber Fire* (1954), *Carolina Corsair* (1955), *Captain Little Ax* (1956), *On the Midnight Tide* (1957), *Cherokee* (1957), *The Big Black-Out* (1959), *Pride of Possession* (1960), *Deadly to Bed* (1960), *No Trespassing* (1961), *Quintin Chivas* (1961), *Naked She Died* (1962), *The Big Brass Ring* (1963), *The Hated One* (1963), *The timeless serpent* (1964), *Bazçaris* (1965), *Carnival in Peyton Place* (1967), *The Black Amulet* (1968), *Fun and Deadly Games* (1968), *Look Down on Her Dying* (1968), *Reluctant Rebel* (1968), *Last Boat Out of Cincinnati* (1970), *Pot of Trouble* (1971), *A Corpse Can Sure Louse Up a Weekend* (1972), *Flats Fixed, Among Other Things* (1974), *The Big X* (1976), *Death Calling Collect* (1976), *High, Wide and Ransom* (1976), *Honk If You've Found Jesus* (1974) y *What You Should Know About Alcoholism* (1975).

Bajo el pseudónimo Roger Fuller

On the Double (1961), *Who Killed Beau Sparrow?* (1963), *Son of Flubber* (1963), *Who Killed Madcap Millicent?* (1964), *Ordeal* (1964), *All the Silent Voices* (1964), *Fear in a Desert Town* (1964), *The Timeless Serpent*, (1964), *Who Killed Sweet Betsy?* (1965), *Eve of Judgment* (1965), *Again in Peyton Place* (1967), *The Pleasures of*

Peyton Place, (1968), *Secrets of Peyton Place* (1968), *Evils of Peyton Place* (1969), *Hero in Peyton Place* (1969), *The Thrills of Peyton Place* (1969), *The Nice Girl from Peyton Place* (1970) y *Temptations of Peyton Place* (1970).

Bajo el pseudónimo Barnaby Ross

The Scrolls of Lysis (1962), *The Duke of Chaos* (1964) y *Strange Kinship* (1965).

TREMAYNE, Peter

(Coventry, Inglaterra, 1943)

Pseudónimo de Peter Berresford Ellis. Explora lo policíaco-histórico a partir de su investigador principal, SOR FIDELMA una monja que además funge como *dálaigh*, una especie de abogado en la Irlanda del siglo VII.

Serie <<Sor Fidelma>>

Absolución por Asesinato (Absolution By Murder, 1994), *Una Mortaja para el Arzobispo (Shroud for the Archbishop*, 1995), *Sufrid Pequeños (Suffer Little Children*, 1995), *La Serpiente Sutil (The Subtle Serpent*, 1996), *La Telaraña (The Spider's Web*, 1997), *El Valle de las Sombras (Valley of the Shadow*, 1998), *El Monje Desaparecido (The Monk Who Vanished*, 1999), *Un Acto de Misericordia (Act of Mercy*, 1999), *Nuestra Señora de las Tinieblas (Our Lady of Darkness*, 2000), *Cicutas al Anochecer (Hemlock At Vespers*, 2000), *Smoke in the Wind* (2001), *The Haunted Abbot* (2002), *Badger's Moon* (2003), *Susurros de los Muertos (Whispers of the Dead*, 2004), *The Leper's Bell* (2004), *Master of Souls* (2005), *A Prayer for the Damned* (2006), *Dancing with Demons* (2007) y *Council of the Cursed* (2008).

TRISTANTE, Jerónimo

(Murcia, España, 1969)

Es el creador de VÍCTOR ROS MENÉNDEZ, un joven delincuente que gracias a Armando Martínez, sargento de policía, deja el crimen. Ahora es subinspector de policía en la recién creada Brigada Metropolitana con sede en la Puerta del Sol. Sus aventuras transcurren en las últimas década del siglo XIX

Serie <<Víctor Ros Menéndez>>

El misterio de la casa Aranda: Víctor Ros, un detective en el Madrid de finales del siglo XIX (2007), *El caso de la Viuda Negra: las investigaciones del detective Víctor Ros entre Madrid y Córdoba a finales del siglo XIX* (2008) y *El enigma de la Calle Calabria: el detective Víctor Ros en Barcelona* (2010).

U

URRA RÍOS, Óscar

(Madrid, España, 1970)

Es el creador del detective privado JULIO CABRIA

Serie <<Julio Cabria>>

A timba abierta (2008) e *Impar y rojo* (2009)

V

VAN DINE, S.S.

(Charlottesville, Virginia, EE.UU., 1888-Nueva York, EE.UU., 1939)

Pseudónimo del crítico literario Willard Huntington Wright, creador de PHILO VANCE, intelectual que por hobby se dedica a la investigación policíaca.

Serie <<Philo Vance>>

El misterioso caso Benson (The Benson Murder Case, 1926), *El caso del canario asesinado (The Canary Murder Case, 1927)*, *La serie sangrienta (The Greene Murder Case, 1928)*, *Los crímenes del "Obispo" (The Bishop Murder Case, 1928)*, *El escarabajo sagrado (The Scarab Murder Case, 1930)*, *El dragón del estanque (The Dragon Murder Case, 1933)*, *El caso Kennel (The Kennel Murder Case 1933)*, *El asesinato del Casino (The Casino Murder Case, 1934)*, *El caso Garden (The Garden Murder Case, 1935)*, *El caso del secuestro (The Kidnap Murder Case, 1936)*, *El asesino fantasma (The Grace Allen Murder Case, 1938)* y *Crimen en la nieve (The Winter Murder Case 1939)*.

VARGAS, Fred

(París, Francia, 1957)

Pseudónimo de Frédérique Audoin-Rouzeau, creadora de JEAN-BAPTISTE ADAMSBERG, comisario de la brigada criminal de la prefectura 13ª de la policía parisina. También ha creado a otros investigadores como TOM SOLER

Serie <<Adamsberg>>

El hombre de los círculos azules (L'Homme aux cercles bleus, 1991), *L'Homme à l'envers (1999)*, *Les quatre fleuves (2000)*, *Huye rápido, vete lejos (Pars vite et reviens tard, 2001)*, *Coule la Seine*⁴⁹ (2002), *Sobre los vientos de (Sous les vents de Neptune, 2004)*, *Dans les bois éternels (2006)* y *Un lieu incertain (2008)*.

Serie <<Tom Soler>>

Les jeux de l'amour (1986), *L'année du polar (1987)*, *Les quatre fleuves (2000)*, *Pars vite et reviens tard (2001)*, *Coule la Seine*⁵⁰ (2002), *Sous les vents de Neptune (2004)*, *Dans les bois éternels (2006)* y *Un lieu incertain (2008)*.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel

(Barcelona, España, 1939-Bangkok, Tailandia, 2003)

Es el creador de PEPE CARVALHO, ex agente de la CIA y detective privado que trabaja en la ciudad de Barcelona. Aunque es conocido por su obra policíaca y la serie sobre CARVALHO es interesante señalar la novela *Yo maté a Kennedy* donde aparece por primera vez el detective, aunque lo hace como agente de la CIA y asesino del presidente norteamericano John F. Kennedy, convirtiéndolo a la novela en un híbrido entre el espionaje y lo criminal, enmarcada en una intriga política.

⁴⁹ Incluye las siguientes novelas cortas: *Salut et liberté*, *La Nuit des brutes* y *Cinq francs pièce*.

⁵⁰ Colección que incluye las siguientes novelas: *Salut et liberté*, *La Nuit des brutes* y *Cinq francs pièce*.

Serie <<Pepe Carvalho>>

Tatuaje (1974), *La soledad del manager* (1977), *Los mares del sur* (1979), *Asesinato en el Comité Central* (1981), *Los pájaros de Bangkok* (1983), *La rosa de Alejandría* (1984), *El balneario* (1986), *Historias de fantasmas* (1986) [incluye tres novelas cortas: *Una desconocida que viaja sin documentación*, *El barco fantasma* y *Pablo y Virginia*], *Historias de padres e hijos* (1987) [incluye tres novelas cortas: *Desde los tejados*, *Buscando a Sherezade* e *Hice de él un hombre*], *Tres historias de amor* (1987) [incluye tres novelas cortas: *Las cenizas de Laura*, *De lo que pudo haber sido y no fue* y *La muchacha que no sabía decir no*], *Historias de política y ficción* (1987) [incluye tres novelas cortas: *Federico III de Castilla y León*, *La guerra civil no ha terminado* y *Aquel 23 de febrero*], *Asesinato en Prado del rey y otras historias sórdidas* (1987) [incluye tres novelas cortas: *Asesinato en Prado del Rey*, *Cita mortal en Up and Down*, *Jordi Anfruns, sociólogo sexual* y *El signo del zorro*], *El delantero centro fue asesinado al atardecer* (1988), *Las recetas de Carvalho* (1989) *La historia no es como nos la merecíamos* (1990), *El laberinto griego* (1991) [titulada originalmente *El hombre de mi vida* y publicada por entregas en la revista *Interviú*], *Sabotaje olímpico* (1991), *El hermano pequeño* (1994), *Roldán, ni vivo ni muerto* (1994), *El premio* (1996), *Quinteto de Buenos Aires* (1997) y *Milenio* (2003).

Novelas

Yo maté a Kennedy (1972).

VÉRY, Pierre

(Bellon, Francia, 1900-París, Francia, 1960)

Pont-Égaré (1929), *Le Testament de Basil Crookes* (1930), *Danse à l'ombre* (1931), *Les Métamorphoses* (1931), *Clavier universel* (1933), *Le Meneur de jeux* (1934), *Meurtre au quai des orfèvres* (1934), *Monsieur Marcel des pompes funèbres* (1934), *L'Assassinat du Père Noël* (1934), *Les Quatre Vipères* (1934), *Le Réglo* (1934), *Les Disparus de Saint-Agil* (1935), *Le Gentleman des antipodes* (1936), *Les Trois Claude* (1936), *Le Thé des vieilles dames* (1937), *Goupi-Mains rouges* (1937), *Mam'zelle Bécot* (1937), *Les Veillées de la tour pointue* (1937), *Monsieur Malbrough est mort* (1937), *L'Inspecteur Max* (1937), *Série de sept* (1938), *Madame et le mort* (1940), *Mort depuis 100 000 ans* (1941), *L'Assassin a peur la nuit* (1942), *L'Inconnue du terrain vague* (1943), *Histoire de brigands* (1943), *Les Anciens de Saint-Loup* (1944), *Le Pays sans étoiles* (1945), *Au Royaume des feignants* (1946), *Léonard ou les délices du bouquiniste* (1946), *Le Costume des dimanches* (1948), *Goupi mains-rouges à Paris* (1948), *La Route de Zanzibar* (1949), *Un grand patron* (1951), *Le Guérisseur* (1954), *Cinéma, cyanure, et compagnie* (1954), *La Révolte des Pères Noël* (1959), *Signé alouette* (1960), *Les Héritiers d'avril* (1960) y *Tout doit disparaître le 5 mai* (1961).

VIAN, Boris

(Ville-d'Avray, París, Francia, 1920-1959)

A tiro limpio (*Trouble dans les Andains*, 1943), *Vercoquin y el plánton* (*Vercoquin et le plancton*, 1943), *La espuma de los días* (*L'écume des jours*, 1946), *El otoño en Pekín* (*L'automne à Pékin*, 1947), *Las hormigas* (*Les fourmis*, 1949), *La*

hierba roja (*L'herbe rouge*, 1950) y *El arrancacorazones* (*L'arrache-cœur*, 1953)

Bajo el pseudónimo Vernon Sullivan

Escupiré sobre vuestra tumba (*J'irai cracher sus vos tombes*, 1946), *Todos los muertos tienen la misma piel* (*Les morts ont tous la même peau*, 1947), *Que se mueran los feos* (*Et on tuera tous les affreux*, 1948) y *Con las mujeres no hay manera* (*Elles se rendent pas compte*, 1948).

VICHI, Marco

(Florencia, Italia, 1957)

Es el creador de FRANCO BORDELLI, un antiguo partisano italiano en la lucha contra los nazis en Italia durante la II Guerra Mundial, y que es comisario de policía en Florencia. Sus actividades se desarrollan en la década de los setenta.

Serie <<Comisario Bordelli>>

El comisario Bordelli (*Il Commissario Bordelli*, 2002), *Un asunto sucio* (*Una brutta faccenda*, 2003), *El recién llegado* (*Il nuovo venuto*, 2004), *Morte a Firenze* (2009) y *Morto due volte* (2010) [novela gráfica]

Novelas

L'inquilino (1999), *Donne Donne* (2000), *Perché dollari?* (2005), *Il brigante* (2006), *Firenze nera* (2006), *Nero di luna* (2007), *Bloody Mary* (2008), y *Nessuna Pietà* (2009).

VILLAR, Domingo

(Vigo, España, 1971)

Es el creador del inspector de policía LEO CALDAS

Serie <<Leo Caldas>>

Ojos de agua (2006), *La playa de los abogados* (2009) y *El último verano de Paula Ris* (2010) [cuento]

Cuentos

Las hojas secas [incluido en la antología de cuentos *La lista negra* (2009), compilada por Álex Martín escribà y Javier Sánchez Zapatero].

VINDRY, Noël

(Francia, 1896-1930)

La fuite des morts (1932), *Le loup du grand aboy* (1932), *La maison qui tue* (1932), *Le piège aux diamants* (1933), *L'armoire aux poisons* (1934), *La bête hurlante* (1934), *Le canjuers* (1934), *Le collier de sang* (1934), *Le cri des mouettes* (1934), *Le double alibi* (1934), *Le fantôme de midi* (1934), *Masques noirs* (1935), *À travers les murailles* (1936), *Les verres noirs* (1938), *La haute neige* (1939).

W

WAHLÖÖ, Per y Maj SJÖWALL

(Gotembor, Suecia, 1926-Estocolmo, Suecia, 1975) (Estocolmo, 1935)

Matrimonio de escritores, creadores de MARTIN BECK, jefe de la brigada de homicidios de la policía de Estocolmo.

Serie <<Martin Beck>>

Roseanna (1965), *El maniaco* (*Mannen som gick upp i rök*, 1966), *El hombre en el balcón* (*Mannen på balkongen*, 1967), *El alegre policía* (*Den skrattande polisen*, 1968), *El coche de bomberos que desapareció* (*Brandbilen som försvann*, 1969), *Asesinato en el Savoy* (*Polis, polis, potatismos!*, 1970), *Un ser abominable* (*Den vedervärdige mannen från Säffle*, 1971), *La habitación cerrada* (*Det slutna rummet*, 1972), *Asesino de policías* (*Polismördaren*, 1973) y *Los terroristas* (*Terroristerna*, 1975).

WAUGH, Hillary

(EE.UU., 1920-2008)

Es miembro de la generación postrealista *noir* del desencanto que empieza a explorar la narrativa policíaca en su vertiente *pólice procedural* en la que los detectives privados y amateurs ceden el protagonismo a los policías. Es el creador del jefe de policía FRED FELLOWS y del detective privado FRANK SESSIONS.

Last Seen Wearing (1952), *A Rag and a Bone* (1954), *The Case of the Missing Gardener* (1954), *Rich Man, Dead Man* (1956), *The Girl Who Cried Woolf* (1958), *The Eighth Mrs. Bluebeard* (1958), *Murder on the Terrace* (1961), *The Duplicate* (1964), *Girl on the Run* (1965), *The Triumvirate* (1966), *The Trouble with Tycoons* (1967), *Run When I Say Go* (1969), *The Shadow Guest* (1971), *Parrish for the Defense* (1974), *A Bride for Hampton House* (1975), *Seaview Manor* (1976), *The Summer at Raven's Roost* (1976), *The Secret Room of Morgate House* (1977), *Madman at My Door* (1978), *Blackbourne Hall* (1979), *Rivergate House* (1980), *The Glenna Powers Case* (1980), *The Billy Cantrell Case* (1981), *The Doria Rafe Case* (1981), *The Nerissa Claire Case* (1983), *The Veronica Dean Case* (1984), *The Priscilla Copperwaite Case* (1986), *Murder on Safari* (1987) y *A Death in a Town* (1988).

Serie <<Fred Fellows y Sydney Wilks>>

Sleep Long, My Love (1959), *Road Block* (1960), *That Night It Rained* (1961), *The Late Mrs. D* (1962), *Nacida para víctima* (*Born Victim*, 1962), *Apelación de un prisionero* (*Prisoner's Plea*, 1963), *Muerte y circunstancias* (*Death and Circumstances*, 1963), *El hombre ausente* (*The Missing Man*, 1964), *End of a Party* (1965), *Puro veneno* (*Pure Poison*, 1966) y *The Con Game* (1968).

Serie <<Frank Sessions>>

30 Manhattan East (1968), *The Young Prey*, 1969), *Finish Me Off* (1970).

WAMBAUGH, Joseph

(East Pittsburgh, EE.UU., 1937)

Los nuevos centuriones (*The New Centurions*, 1971), *El caballero azul* (*The Blue Night*, 1972), *El campo de cebollas* (*The Onion Field*, 1973), *Los chicos del coro* (*The choir boys*, 1975), *Mármol negro* (*The Black Marble*, 1978), *La cúpula brillante* (*The Glitter Dome*, 1981), *The Delta Star* (1983), *Lines and Shadows* (1984), *The Secrets of Harry Bright* (1985), *Echoes in the Darknest* (1987), *The Bleeding* (1989), *The Golden Orange* (1990), *Fugitive Nights* (1992), *Finnegan's Week* (1993), *Floater* (1996), *Fire Lover* (2002), *Hollywood Station* (2006), *Hollywood Crows* (2008) y *Hollywood Moon* (2009).

WESTLAKE, Donald

(Brooklyn, Nueva York, EE.UU., 1933)

Su obra incluye tanto lo criminal, lo policíaco como el *thriller*. Es el creador de MITCH TOBIN, ex policía de la ciudad de Nueva York, expulsado de esta por abandono durante el servicio, y que de manera ilegal es detective privado, y de PARKER, un criminal que está en lucha contra los sindicatos de la mafia.

Serie <<Mitch Tobin>>

Kinds of Love, Kinds of Death (1966), *Murder Among Children* (1967), *Wax Apple* (1970), *A Jade in Aries* (1970) y *Don't Lie to Me* (1972).

Bajo el pseudónimo Richard Stark

Serie <<Parker>>

A quemarropa (*The Hunter*, 1962), *El hombre que cambió de cara* (*The Man with a Getaway Face*, 1963), *El equipo* (*The Outfit*, 1963), *The Mourner*

(1963), *El golpe* (*The Score*, 1964), *The Jugger* (1965), *The Seventh* (1966), *The Handle* (1966), *The Rare Coin Score* (1967), *The Green Eagle Score* (1967), *The Black Ice Score* (1968), *The Dame* (1969), *The sour Lemon Score* (1969), *Deadly Edge* (1971), *Slayground* (1971), *Plunder Squad* (1972) y *La luna de los asesinos* (*Butcher's Moon*, 1974).

WHITE, Lionel

(EE.UU., 1905-1985)

Seven Hungry Men (1952), *Los secuestradores* (*The Snatchers*, 1953), *To Find a Killer* (1954), *Clean Break* (1955), *Love Trap* (1955), *El gran Flood* (*The Big Caper*, 1955), *Flight into Terror* (1955), *Operation - Murder* (1956), *The House Next Door* (1956), *Right for Murder* (1957), *Death Takes the Bus* (1957), *Hostage for a Hood* (1957), *Too Young to Die* (1958), *Coffin for a Hood* (1958), *Invitación a la violencia* (*Invitation to Violence*, 1958), *The Merrinweather File* (1959), *Rafferty* (1959), *Steal Big* (1960), *Run, Killer, Run* (1959), *Lament for a Virgin* (1960), *The Time of Terror* (1960), *Marilyn K.* (1960), *A Grave Undertaking* (1961), *A Death at Sea* (1961), *Obsession* (1962), *The Money Trap* (1963), *The Ransomed Madonna* (1964), *The Ransomed Madonna* (1964), *The House on K Street* (1965), *A Party to Murder* (1966), *The Mind Prisoners* (1966), *The Night of the Rape* (1967), *The Crimshaw Memorandum* (1967), *The Crimshaw Memorandum* (1967), *Hijack* (1969), *Death of a City* (1970), *The Mexico Run* (1974), *A Rich and Dangerous Game* (1974) y *Jailbreak* (1976).

WHITFIELD, Raoul

(Nueva York, EE.UU., 1897-1945)

Su obra literaria comprende tanto lo criminal, lo policíaco y *el thriller*. Es el creador de JO GAR, un exótico detective privado hispano-filipino.

Novelas

Green Ice (1930), *Death in a Bowl* (1931), *The Virgin Kills* (1932), *As Temple Field Five* (1931) y *Killer's Carnival* (1932).

Bajo el pseudónimo Ramón Dacolta

Serie <<Jo Gar>>

West of Guam (*Black Mask*, febrero, 1930), *Death in the Pasig* (*Black Mask*, marzo, 1930), *Red Hemp* (*Black Mask*, abril, 1930), *Signals of Storm* (*Black Mask*, junio, 1930), *Enough Rope* (*Black Mask*, Julio, 1930), *Nagasaki Bound* (*Black Mask*, septiembre, 1930), *Nagasaki Knives* (*Black Mask*, octubre, 1930), *The Caleso Murders* (*Black Mask*, diciembre, 1930), *Silence House* (*Black Mask*, enero, 1931), *Diamonds of Dread* (*Black Mask*, febrero, 1931), *The Man in White* (*Black Mask*, marzo, 1931), *The Blind Chinese* (*Black Mask*, abril, 1931), *Red Dawn* (*Black Mask*, mayo, 1931), *Blue Glass* (*Black Mask*, julio, 1931), *Diamonds of Death* (*Black Mask*, agosto, 1931), *Shooting Gallery* (*Black Mask*, octubre, 1931), *The Javanese Mask* (*Black Mask*, diciembre, 1931), *The Black Sampan* (*Black Mask*, enero, 1932), *China Man* (*Black Mask*, marzo, 1932), *The Siamese Cat* (*Black Mask*, abril, 1932), *Climbing Death* (*Black Mask*, julio, 1932), *The Magician Murders* (*Black Mask*, noviembre, 1932), *The Man From Shanghai* (*Black Mask*, mayo, 1933), *The Amber*

Fan (*Black Mask*, Julio, 1933), *The Great Black* (*Cosmopolitan*, agosto, 1937)

WILSON, Robert

(Londres, Inglaterra, 1957)

Es el creador de JAVIER FALCON, el inspector jefe del departamento de homicidios de la policía española, de BRUCE MEDWAY, un cobrador de deudas.

Serie <<Javier Falcon>>

El ciego de Sevilla (*The Blind Man of Seville*, 2003), *Condenados al silencio: un nuevo caso del inspector Falcón en Sevilla* (*The Silent and the Damned* [publicada en Estado Unidos como *The Vanished Hands*] (2004), *Los asesinos ocultos* (*The Hidden Assassins*, 2006) y *The Ignorance of Blood* (2009).

Novelas

Sólo una muerte en Lisboa (*A Small Death In Lisbon*, 1999) [protagonizada por Zé Coelho, comisario de la Policía Judicial de Lisboa] y *The Company of Strangers* (2001) [novela de espionaje ambientada en la Segunda Guerra Mundial]

Serie <<Africa Noir/Bruce Medway>>

Instruments of Darkness (1995), *The Big Killing* (1996), *Blood Is Dirt* (1997) y *A Darkening Stain* (1998).

WOLF, Inger

(Herning, Dinamarca, 1971)

Es la creadora de DANIEL TROKIC, comisario de la policía judicial en Århus,

Dinamarca, y de LISA KORNELIUS, una experta informática y que actualmente trabaja en el departamento de homicidios.

Serie <<'Trokic y Korneliuous>>

Un oscuro fin de verano (*Sort Sensommer*, 2006), *Frost og Aske* (2008) y *Sangfuglen* (2009).

WOOLRICH, Cornell

(Nueva York, EE.UU., 1903-1968)

Novelas

Cover Charge (1926), *Children of the Ritz* (1927), *Times Square* (1929), *A Young Man's Heart* (1930), *The Time of Her Life* (1931), *Manhattan Love Song* (1932), *I Love You, Paris* (1933) [no publicada], *The Bride Wore Black* (1940), *The Black Curtain* (1941), *Black Alibi* (1942), *The Black Angel* (1943), *The Black Path of Fear* (1944), *Rendezvous in Black* (1948), *I Wouldn't Be In Your Shoes* (1947?), *Savage Bride* (1950), *Maribwana* (1951) [republicación de el relato *Maribwana* (1941)], *Strangler's Serenade* (1951), *You'll Never See Me Again* (1951) [republicación del relato *You'll Never See Me Again* (1939)], *Hotel Room* (1958), *Death Is My Dancing Partner* (1959), *The Doom Stone* (1960) [basada (basada en *The Eye of Doom* (1939) y *Into the Night*⁵¹ (1987)).

Cuentos

Honey Child (*College Humor*, septiembre, 1926), *Dance It Off!* (*McClure's*, octubre, 1926), *Bread and Orchids* (*College Humor*, enero, 1927), *Children of the Ritz* (*College Humor*, agosto,

1927) [primera parte de la novela *Children of the Ritz*], *The Gate Crasher* (*McClure's*, agosto, 1927), *Children of the Ritz* (*College Humor*, septiembre, 1927) [segunda parte de la novela *Children of the Ritz*], *Children of the Ritz* (*College Humor*, octubre, 1927) [tercera parte de la novela *Children of the Ritz*], *The Drugstore Cowboy* (*McClure's*, octubre, 1927), *Children of the Ritz* (*College Humor*, noviembre, 1927) [cuarta parte de la novela *Children of the Ritz*], *Mother and Daughter* (*College Humor*, agosto, 1928), *The Good Die Young* (*College Life*, octubre, 1928), *Hollywood Bound* (*Live Girl Stories*, noviembre, 1928) [primera parte de la novela *Times Square*], *Hollywood Bound* (*Live Girl Stories*, diciembre, 1928) [segunda parte de la novela *Times Square*], *Hollywood Bound* (*Live Girl Stories*, enero, 1929) [tercera parte de la novela *Times Square*], *Bluebeard's Thirteenth Wife* (*College Humor*, febrero, 1929), *Hollywood Bound* (*Live Girl Stories*, febrero, 1929) [cuarta parte de la novela *Times Square*], *Hollywood Bound* (*Live Girl Stories*, marzo, 1929) [quinta parte de la novela *Times Square*], *Gay Music* (*College Humor*, enero, 1930), *Soda-Fountain Saga* (*Liberty*, octubre, 1930), *Cinderella Magic* (*Illustrated Love*, noviembre, 1930), *The Girl in the Moon* (*College Humor*, agosto, 1931), *Orchids and Overalls* (*Illustrated Love*, marzo, 1932), *Women Are Funny* (*Illustrated Love*, octubre 1932), *Between the Acts* (*Serenade*, marzo, 1934), *Insult* (*Serenade*, marzo, 1934), *The Next Is On Me* (*College Life*, mayo-julio, 1934), *Death Sits in the Dentist's Chair/Hurting Much?* (1934), *The Very First Breakfast* (*Serenade*, junio, 1934) (*Detective Fiction Weekly*, agosto, 1934), *Walls That Hear You* (*Detective Fiction Weekly*, agosto, 1934),

⁵¹ Novela terminada por Lawrence Block.

Preview of Death (*Dime Detective*, noviembre, 1934), *Murder in Wax* (*Dime Detective*, marzo 1935) [sirvió de base para *The Black Angel*], *The Body Upstairs* (*Dime Detective*, abril, 1935), *Spanish - And What Eyes!* (*Breezy Stories*, abril, 1935), *Kiss of the Cobra* (*Dime Detective*, mayo, 1935), *Don't Fool Me!* (*Breezy Stories*, junio, 1935), *Dark Melody of Madness/Papa Benjamin/Music from the Dark* (*Dime Mystery*, Julio, 1935), *Red Liberty/Mystery in the Stature of Liberty* (*Dime Detective*, Julio, 1935), *Clip-Joint* (*Breezy Stories*, agosto, 1935), *The Corpse and the Kid/Blind Date/Boy with Body* (*Dime Detective*, septiembre, 1935), *No Kick Coming* (*Breezy Stories*, octubre, 1935), *Flower in His Buttonhole* (*Breezy Stories*, noviembre 1935), *Annabelle Gets Across* (*Breezy Stories*, diciembre 1935), *Dead On Her Feet* (*Dime Detective*, diciembre, 1935), *The Death of Me* (*Detective Fiction Weekly*, diciembre, 1935), *The Showboat Murders* (*Detective Fiction Weekly*, diciembre, 1935), *Hot Water* (*Argosy*, diciembre, 1935), *Baal's Daughter* (*Thrilling Mystery*, enero, 1936), *Cigarette* (*Detective Fiction Weekly*, enero, 1936), *Change of Murder* (*Detective Fiction Weekly*, enero, 1936), *Crime on St. Catherine Street* (*Argosy*, enero, 1936), *Pick Up the Pieces* (*Breezy Stories*, marzo, 1936), *Blood In Your Eye* (*Detective Fiction Weekly*, marzo, 1936), *The Clock at the Astor* (*Breezy Stories*, abril 1936), *The Living Lie Down with the Dead/One Night to Be Dead Sure Of* (*Dime Detective*, abril 1936), *The Night Reveals* (*Story Magazine*, abril 1936), *The Mystery of the Blue Spot* (*Detective Fiction Weekly*, abril, 1936), *Johnny On the Spot* (*Detective Fiction Weekly*, mayo, 1936), *Double Feature/The Most Exciting Show in Town* (*Detective Fiction Weekly*, mayo, 1936), *Nine*

Lives (*Detective Fiction Weekly*, junio, 1936), *His Name Was Jack* (*Breezy Stories*, julio, 1936), *Dilemma of the Dead Lady* (*Detective Fiction Weekly*, Julio, 1936), *Evil Eye* (*Ace-High Detective*, noviembre, 1936), *Underworld Trail* (*Argosy*, mayo, 1936), *One and a Half Murders* (*Black Book Detective Magazine*, Julio, 1936), *The Night I Died* (*Detective Fiction Weekly*, agosto, 1936), *Murder On My Mind* (*Detective Fiction Weekly*, agosto, 1936), *Bluebeard's Seventh Wife* (*Detective Fiction Weekly*, agosto, 1936), *You Pays Your Nickel/ The Phantom of the Subway* (*Argosy*, agosto, 1936), *Gun for a Gringo* (*Argosy*, septiembre, 1936), *Murder In the Middle of New York* (*Detective Fiction Weekly*, septiembre, 1936), *Death In the Air* (*Detective Fiction Weekly*, octubre, 1936), *Public Toothache Number One* (*Argosy*, noviembre, 1936), *Afternoon of a Phony* (*Detective Fiction Weekly*, noviembre, 1936), *Holocaust* (*Argosy*, diciembre, 1936), *The Two Deaths of Barney Slabaugh* (*Detective Fiction Weekly*, diciembre 1936), *Heavy Sugar* (*Pocket Detective*, enero, 1937), *Jimmy Had a Nickel* (*Breezy Stories*, enero, 1937), *Shooting Going On* (*Black Mask*, enero, 1937), *The Corpse Next Door* (*Detective Fiction Weekly*, enero, 1937), *Murder on the Night Boat* (*Black Mask*, febrero, 1937), *Blue Is for Bravery/Invitation to Sudden Death* (*Detective Fiction Weekly*, febrero, 1937), *Speak to Me of Death* (*Argosy*, febrero, 1937) [base de la novella *Night Has a Thousand Eyes*], *I'll Never Play Detective Again* (*Black Mask*, febrero, 1937), *The Humming Bird Comes Home/The Humming Bird* (*Pocket Detective*, marzo, 1937), *Round Trip to the Cemetery* (*Detective Fiction Weekly*, marzo, 1937), *Death in Round Three* (*Pocket Detective*, abril, 1937), *Kidnapped!* (*Breezy*

Stories, mayo, 1937), *Blind Date with Death* (*Dime Detective*, junio, 1937), *Graves for the Living* (*Dime Mystery*, junio, 1937), *Mimic Murder* (*Black Mask*, junio, 1937), *Wake Up With Death* (*Detective Fiction Weekly*, 5 June 1937), *Your Own Funeral* (*Argosy*, junio, 1937), *The Girl Next Door* (*Breezy Stories*, julio, 1937), *Clever, These Americans* (*Argosy*, julio, 1937), *If I Should Die Before I Wake* (*Detective Fiction Weekly*, julio, 1937), *Vision of Murder* (*Detective Fiction Weekly*, julio, 1937), *Black Cargo* (*Argosy*, julio, 1937), *Somebody on the Phone* (*Detective Fiction Weekly*, julio, 1937), *Murder at the Automat* (*Dime Detective*, agosto, 1937), *Nellie from Zelli's* (*Black Mask*, septiembre 1937), *Taxi Dance Murder* (*Ten Detective Aces*, septiembre, 1937), *Murder Story/The Inside Story/The Murderer's Story* (*Detective Fiction Weekly*, septiembre, 1937), *You Bet Your Life/Don't Bet on Murder* (*Detective Fiction Weekly*, septiembre, 1937), *Face Work/Angel Face/One Night in New York* (*Black Mask*, octubre, 1937), *Goodbye, New York* (*Story Magazine*, octubre, 1937), *I Knew Her When* (*Breezy Stories*, octubre, 1937), *Stuck With Murder/Stuck* (*Dime Detective*, octubre, 1937), *The Lie/Case of the Lying Son* (*Detective Fiction Weekly*, octubre, 1937), *Cab, Mister?* (*Black Mask*, noviembre, 1937), *Waltz* (*Double Detective*, noviembre, 1937), *I'm Dangerous Tonight* (*All-American Fiction*, noviembre, 1937), *Off in the Silly Night* (*Argosy*, noviembre, 1937), *Dusk to Dawn* (*Black Mask*, diciembre 1937), *The Gun But Not the Hand* (*Detective Fiction Weekly*, diciembre, 1937), *Guns, Gentleman/ Twice-Trod Path/The Lamp of Memory* (*Argosy*, diciembre, 1937), *After Dinner Story* (*Black Mask*, enero, 1938), *You Take*

Ballistics (*Double Detective*, enero, 1938), *Death in the Yoshiwara* (*Argosy*, enero, 1938), *Dime a Dance/The Dancing Detective* (*Black Mask*, febrero, 1938), *Never Kick a Dick* (*Double Detective*, febrero, 1938), *Wild Bill Hiccup* (*Argosy*, febrero, 1938), *Endicott's Girl* (*Detective Fiction Weekly*, febrero, 1938), *Jane Brown's Body* (*All-American Fiction*, marzo-abril 1938), *The Towel* (*Double Detective*, marzo, 1938), *I Wouldn't Be in Your Shoes* (*Detective Fiction Weekly*, marzo, 1938), *The Cape Triangular* (*Detective Fiction Weekly*, abril, 1938), *Short Order Kill/Stuck* (*Dime Detective*, mayo, 1938), *Mamie 'n' Me* (*All-American Fiction*, mayo-junio, 1938), *Mystery in Room 913/The Room with Something Wrong* (*Detective Fiction Weekly*, junio, 1938), *Deserted!, Part One* (*Sweetheart Stories*, agosto, 1938), *The Woman's Touch* (*Double Detective*, agosto, 1938), *Deserted! Part Two* (*Sweetheart Stories*, septiembre, 1938), *Detective William Brown*" (*Detective Fiction Weekly*, septiembre, 1938), *Deserted! Part Three* (*Sweetheart Stories*, octubre, 1938), *I Hereby Bequeath* (*Double Detective*, octubre, 1938), *Three O'Clock* (*Detective Fiction Weekly*, octubre, 1938), *Deserted! Part Four* (*Sweetheart Stories*, noviembre, 1938), *I.O.U-One Life/I.O.U./Debt of Honor* (*Double Detective*, noviembre, 1938), *The Screaming Laugh* (*Clues Detective Magazine*, noviembre, 1938), *The Invincibles* (*Breezy Stories*, enero, 1939), *Silhouette* (*Detective Fiction Weekly*, enero, 1939), *The Eye of Doom: I/The Devil with the Sparkling Face*" (*Argosy*, enero, 1939), *The Eye of Doom: II/Two Against the Terror* (*Argosy*, enero, 1939), *The Eye of Doom: III* (*Argosy*, enero, 1939), *The Dog with the Wooden Leg* (*Street & Smith's Detective Story*, febrero, 1939), *The Eye of Doom: IV*

(*Argosy*, febrero, 1939), *The Counterfeit Hat/The Singing Hat/The Hat* (*Detective Fiction Weekly*, febrero, 1939), *Those Who Kill* (*Detective Fiction Weekly*, marzo, 1939) [se aumentó y dio paso a *Phantom Lady*], *The Case of the Killer Diller* (*Dime Detective*, mayo, 1939), *Borrowed Crime* (*Black Mask*, julio, 1939), *Charlie Won't Be Home Tonight* (*Dime Detective*, julio, 1939), *The Street of Jungle Death* (*Strange Detective Mysteries*, julio-agosto, 1939) [utilizada como base de *Black Alibi*], *The Book That Squealed/Library Book* (*Street & Smith's Detective Story*, agosto, 1939), *Men Must Die/Steps Going Up/Guillotine* (*Black Mask*, agosto, 1939), *Vampire's Honeymoon* (*Horror Stories*, agosto-septiembre, 1939), *The Case of the Talking Eyes/The Talking Eyes/Eyes That Watch You* (*Dime Detective*, septiembre, 1939), *Crime By the Forelock* (*Black Mask*, septiembre, 1939), *Collared/One Night in Chicago* (*Black Mask*, octubre, 1939), *You'll Never See Me Again* (*Street & Smith's Detective Story*, noviembre, 1939), *Through A Dead Man's Eye* (*Black Mask*, diciembre, 1939), *Señor Flatfoot* (*Argosy*, febrero, 1940), *Death in Duplicate/The Ice Pick Murders* (*Detective Fiction Weekly*, febrero, 1940), *All At Once, No Alice* (*Argosy*, marzo, 1940), *Post Mortem/Death Wins the Sweepstakes* (*Black Mask*, abril, 1940), *One Last Night/Murder in the Dark Blue Night* (*Street & Smith's Detective Story*, mayo, 1940), *Meet Me by the Mannequin* (*Dime Detective*, junio, 1940), *Finger of Doom/I Won't Take a Minute/I'll Just Be a Minute/Wait for Me Downstairs* (*Detective Fiction Weekly*, junio, 1940), *Cinderella and the Mob* (*Argosy*, junio, 1940), *Flowers from the Dead* (*Dime Detective*, septiembre, 1940), *The Red Tide* (*Street & Smith's Detective Story*,

septiembre, 1940), *C-Jag/Cocaine/Dream of Death/Just Enough to Cover a Thumbnail* (*Black Mask*, octubre, 1940), *The Detective's Dilemma/Only One Grain More* (*Detective Fiction Weekly*, octubre, 1940), *The Riddle of the Redeemed Dips* (*Dime Detective*, noviembre 1940), *Murder Always Gathers Momentum/Momentum/Murder Is a Snowball* (*Detective Fiction Weekly*, diciembre, 1940), *He Looked Like Murder/Accessory to Murder/Two Fellows in a Furnished Room* (*Detective Fiction Weekly*, febrero, 1941), *And So to Death/Nightmare* (*Argosy*, marzo, 1941), *U, As In Murder* (*Dime Detective*, marzo, 1941), *Of Time and Murder/The Last Bus Home* (*Detective Fiction Weekly*, marzo, 1941) [se aumentó y dio paso a *Deadline at Dawn*], *Cool, Calm and Collected/The Absent-Minded Murder* (*Black Mask*, abril, 1941), *The Case of the Maladroit Manicurist* (*Dime Detective*, mayo, 1941), *Maribuana* (*Detective Fiction Weekly*, mayo, 1941), *Crazy House* (*Dime Detective*, junio, 1941), *The Fatal Footlights/Death at the Burlesque/Death Along 42nd Street* (*Detective Fiction Weekly*, junio, 1941), *The Customer's Always Right/The Fingernail* (*Detective Tales*, julio, 1941), *Murder at Mother's Knee/Something That Happened in Oyr House/Murder Does Its Homework* (*Dime Detective*, octubre, 1941), *It Had to Be Murder/Rear Window* (*Dime Detective*, febrero, 1942), *Dormant Account/Chance* (*Black Mask*, mayo, 1942), *Phantom Alibi* (*Detective Fiction Magazine*, mayo, 1942) [primera parte *Phantom Lady*], *Phantom Alibi* (*Detective Fiction Magazine*, junio, 1942) [segunda parte *Phantom Lady*], *Phantom Alibi* (*Flynn's Detective Magazine*, julio, 1942) [tercera parte *Phantom Lady*], *Three Kills for One/Double Jeopardy/The Loophole/Two*

Murders, One Crime (*Black Mask*, julio, 1942), *Phantom Alibi* (*Flynn's Detective Magazine*, agosto, 1942) [cuarta parte *Phantom Lady*], *Implacable Bequest/Bequest* (*Detective Tales*, septiembre, 1942), *Orphan Ice/The Orphan Diamond* (*Dime Detective*, septiembre, 1942), *Phantom Alibi* (*Flynn's Detective Magazine*, septiembre, 1942) [quinta parte *Phantom Lady*], *Phantom Alibi* (*Flynn's Detective Magazine*, octubre, 1942) [sexta parte *Phantom Lady*], *Havana Night* (*Flynn's Detective Magazine*, diciembre, 1942), *The Hopeless Defense of Mrs. Dellford* (*Dime Detective*, diciembre, 1942), *The Body in Grant's Tomb/The Case of the Body in Grant's Tomb* (*Dime Detective*, enero, 1943), *The Death Stone/The Earring/Double-Life/The Blood Stone* (*Flynn's Detective Fiction Magazine*, febrero, 1943), *If the Dead Could Talk* (*Black Mask*, febrero, 1943), *The Death Rose* (*Baffling Detective Mysteries*, marzo, 1943), *If the Shoe Fits* (*Dime Detective*, marzo, 1943), *The Death Diary* (*Flynn's Detective Fiction Magazine*, abril 1943), *Mind Over Murder/A Death Is Caused* (*Dime Detective*, mayo, 1943), *Come Witness My Murder* (*Flynn's Detective Fiction Magazine*, agosto, 1943), *Leg Man* (*Dime Detective*, agosto, 1943), *Death on Delivery* (*Dime Detective*, septiembre, 1943), *Fur Jacket* (1943), *They Call Me Patrice* (*Today's Woman*, 1943) [version original de *I Married a Dead Man*], *An Apple a Day* (Collection *After-Dinner Story*, 1944), *What the Well Dressed Corpse Will Wear/The Mathematics of Murder/The Body of a Well-Dressed Woman/Fur Jacket* (*Dime Detective*, marzo, 1944), *Picture Frame/Dead Shot/One Night in Hollywood* (*Black Mask*, julio, 1944), *The Girl Who Married Royalty* (*Good Housekeeping*, marzo, 1945), *Dipped In Blood/Fountain*

Pen/Adventures of a Fountain Pen (*Street & Smith's Detective Story*, abril, 1945), *Four Bars of Yankee Doodle* (*Mystery Book Magazine*, agosto 1945) [es base para la novela *Strangler's Serenade*], *The Man Upstairs* (*Mystery Book Magazine*, agosto, 1945), *Silent as the Grave* (*Mystery Book Magazine*, noviembre, 1945), *The Light in the Window* (*Mystery Book Magazine*, abril, 1946), *They Call Me Patrice* (*Today's Woman*, abril, 1946) [es base para la novela *I Married a Dead Man*], *The Boy Cried Murder/Fire Escape* (*Mystery Book Magazine*, marzo, 1947), *Death Escapes the Eye* (*Shadow Mystery Magazine*, abril-mayo, 1947), *One Night in Barcelona* (*Mystery Book Magazine*, 1947), *Death Between Dances* (*Shadow Mystery Magazine*, diciembre, 1947-enero, 1948), *The Blue Ribbon* (Collection *The Blue Ribbon*, 1949), *Husband* (Collection *The Blue Ribbon*, 1949), *The Moon of Montezuma* (*Fantastic*, noviembre-diciembre, 1952), *The Black Bargain/The Night of February, 17, 1924* (*Justice*, enero, 1956), *The Night of June 20, 1896* (Collection *Hotel Room*, 1958), *The Night of April 6, 1917* (Collection *Hotel Room*, 1958), *The Night of November 11, 1918*" (Collection *Hotel Room*, 1958), *The Night of October 24, 1929* (Collection *Hotel Room*, 1958), *The Night of ...* (Collection *Hotel Room*, 1958), *The Night of September 30, 1957* (Collection *Hotel Room*, 1958), *The Penny-a-Worder* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, septiembre, 1958), *Somebody's Clothes-Somebody's Life* (*The Magazine of Fantasy and Science Fiction*, diciembre, 1958), *The Number's Up* (Collection *Beyond the Night*, 1959), *Blonde Beauty Slain* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, marzo, 1959), *Money Talks* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, enero, 1962), *One Drop of*

Blood (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, abril, 1962), *The Poker Player's Wife* (*The Saint Mystery Magazine*, octubre, 1962), *Story to be Whispered* (*The Saint Mystery Magazine*, mayo, 1963), *Working is for Fools* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, marzo, 1964), *Steps ... Coming Near/The Jazz Record* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, abril, 1964), *When Love Turns/Je T'aime* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, junio, 1964), *Murder After Death* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, diciembre, 1964), *The Clean Fight* (Collection *The Dark Side of Love*, 1965), *I'm Ashamed* (Collection *The Dark Side of Love*, 1965), *Too Nice a Day to Die*" (Collection *The Dark Side of Love*, 1965), *The Idol with the Clay Bottom* (*Knight*, 1965), *It Only Takes a Minute to Die* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, julio, 1966), *Mannequin* (*The Saint Magazine*, octubre 1966), *Divorce-New York Style* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, junio-julio, 1967), *Intent to Kill* (*The Saint Magazine*, septiembre, 1967), *The Release* (*With Malice Toward All*, ed. Robert L. Fish, 1968), *Warrant of Arrest*" (*Escapade*, abril, 1968) [capítulo de *The Loser*, una novela inconclusa de Woolrich], *For the Rest of Her Life* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, mayo, 1968), *New York Blues* (*Ellery Queen's Mystery Magazine*, diciembre, 1970), *Life is Weird Sometimes* (Collection *Nightwebs*, 1971) [primer capítulo de *The Loser*] y *The Talent* (*Saturday Evening Post*, verano, 1971).

Bajo el pseudónimo William Irish

Maribwana (1941), *Phantom Lady* (1942), *After Dinner Story* (1944), *Deadline at Dawn* (1944), *Waltz into Darkness* (1947), *I Married a Dead Man* (1948), *Stangler's Serenade* (1951).

Bajo el pseudónimo de George Hopley

Night Has a Thousand Eyes (1945) y *Fright* (1950).

X

XIALONG, Qiu

(Shangai, China, 1953)

Es el creador del jefe-inspector de policía CHEN CAO.

Muerte de una heroína roja (*Death of a Red Heroine*, 2000), *Visado para Shangai* (*A Loyal Character Dancer*, 2002), *Cuando el rojo es negro* (*When Red Is Black*, 2004), *El caso de las dos ciudades* (*A Case of Two Cities*, 2006), *Red Mandarin Dress* (2007) y *The Mao Case* (2009).

Y

YOKOMIZO, Seishi

(Kobe, Japón, 1921-Tokio, Japón, 1981)

El más reputado escritor policíaco japonés. Es el creador de KOSUKE KINDAICHI, detective privado

Serie <<Kosuke Kindaichi>>

The Murder in the Honjin (1946), *Gokumon Island* (1947–1948), *Bat and Slug* (1947), *The Case of the Black Cat Restaurant* (1947), *A Killer*

(1947–1948), *Black Orchid Princess* (1948), *They Walk at Night* (1948–1949), *Village of the Eight Graves* (1949–1950), *Death Mask* (1949), *The Inugami Clan* (1950–1951), *Mysterious Woman* (1950), *Under Hundred Suns* (1951), *Queen Bee* (1951–1952), *A Crow* (1951), *A Devil, Who Comes to Play a Flute* (1951–1953), *Dead Man's Seat* (1952), *Lake of Mud* (1953), *Undying Butterfly* (1953), *Death Mask's Return* (1953), *The Bride in the Labyrinth* (1954), *Evil Man* (1954), *Garden of Demon* (1954), *Fallen Angel* (1954), *Mirage Island* (1954), *The Sleeping Bride* (1954), *Three Heads Tower* (1955), *Vampire Moth* (1955), *A Deadly Pond* (1955), *Head* (1955), *A Ghost in the Old Yard* (1955), *The Poisoned Arrow* (1956), *A Beautiful Waxwork* (1956), *Black Wing* (1956), *Death Angel's Arrow* (1956), *A Calendar of Witch* (1956), *A Cat in the Darkness* (1956), *Lady in the Dream* (1956), *The Seven Masks* (1956), *Tragedy at the House of Meiro* (1956), *Field of Beast* (1956), *Head of a Playing Cards Table* (1957), *Lady in the Mist* (1957), *A Lady During the Wartime* (1957), *Lady in the Mud* (1957), *Lady in the Suitcase* (1957), *Lady in the Mirror* (1957), *Lady in the Umbrella* (1957), *Lady in the Cell* (1957), *Murder at the Kagami Beach* (1957), *Mystery of the 13th Boat* (1957), *A Rhymes of a Devil's Ball* (1957–1959), *Beautiful Lady in the Jar* (1957), *Lady of the Fan* (1957), *Girl's Shadow Under the Door* (1957), *Demon's Birthday Festival* (1958), *Lady in the Cave* (1958), *Lady in the Coffin* (1958), *Cross of Fire* (1958), *Lady in the Red* (1958), *Lady in the Pupil* (1958), *Spade Queen* (1958), *Rose Villa* (1958), *A Demon Child* (1958–1959), *Inside a Perfume's Mind* (1958), *Villa in a Fog* (1958), *Human Face* (1960), *Female Leech* (1960), *Black and White* (1960–1961), *One*

Hundred Lips Song of Satan (1962), *Lady in the Sundial* (1962), *The End of Hunting* (1962), *Black Tiger at Night* (1963), *Cat Mansion* (1963), *A Batman* (1964), *A Masked Party* (1974), *House of Hanging* (1975–1977) y *Demon's Island* (1978–1980).

YUSEFOVICH, Leonid

(Moscú, URSS, 1947)

Es el creador de IVÁN DMITIRICH PUTILIN, jefe de la policía secreta en tiempos de la Rusia Zarista.

Serie <<Iván Dmitirich Putilin>>

En nombre del Zar (2006), *Casa de citas (Dom Svidadij, 2007)* y *El príncipe del viento (Knjaz'vetra, 2008)*

Z

ZANÓN, Carlos

(Barcelona, España, 1966)

Tarde, mal y nunca (2009).

ZAPLANA, David

(Cartagena, España, 1975)

Morbo gótico (2010).